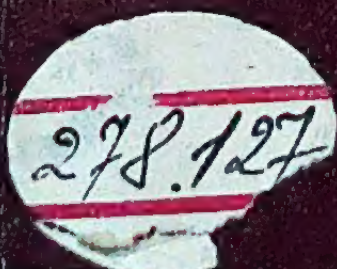




70  
4

idei și atitudini

# LITERATURĂ ȘI CUNOAȘTERE



EDITURA EMINESCU



D

# Literatură și cunoaștere

Antologie, Notă asupra ediției și Prefață de  
MIHAI NADIN și A. I. BRUMARU



46.119



702851

B.C.U. IASI

EDITURA EMINESCU

## PREFAȚA

Antologie pe o temă asumată, firește că această carte presupune validitatea temei, adică a situat pe autorii ei, fără drept de apel, pe poziția de principiu a acceptării funcției cognitive a artei (în cazul dat, a literaturii). Situat pe această poziție nu este însă deloc de la sine înțeleasă. Controversele, atât între creatori cât și între teoreticieni, cu privire la posibilitatea cunoașterii prin artă și, apoi, la formele și expresia acestei cunoașteri, sînt departe de a fi încheiate. Pozițiile extreme, relativ uzual evocate — negarea oricărei cunoașteri prin artă, negarea specificității acestei cunoașteri (mai ales prin punerea unui îndoielnic semn de egalitate între artă și filosofie — cazul Schelling, Hegel), supraevaluarea ei (Schopenhauer, Nietzsche) etc. — ne avertizează asupra faptului că epistemologia, atrasă în mod justificat de cunoașterea științifică, a investit încă relativ puțin în cîmpul, dificil dealtfel, al cunoașterii artistice.

Fiind vorba însă, în această antologie, nu de artă în general, și nici măcar de literatură în general, ci de literatura română privită în evoluția ei — criteriile selecției au fost înfățișate într-o notă asupra ediției pe care o propunem — chestiunea cunoașterii a fost pusă în mod concret istoric, în corelație cu celelalte funcții ale literaturii. Aceasta este, dealtfel, și una dintre principalele revelații pe care le-am avut pe parcursul alcătuirii lucrării. Studiile (volumele în anumite cazuri) privind cunoașterea prin literatură izolează, de regulă, funcția cognitivă de toate celelalte sau deduc, constatînd forme de cunoaștere, procedee etc., acțiunea educativă, de pildă, cea socială, ideologică, estetică. În alte cazuri, teme fundamentale precum adevărul în artă sînt tratate relativ



independent de cunoașterea artistică, conexiunea făcându-se în cele din urmă, când de fapt nici o discuție despre adevăr nu poate porni decît de la cunoaștere și formele ei.

Toate aceste observații preliminare nu-și propun să se constituie în măsuri de prudență, ci să explice în ce fel odată cu operația propriu-zisă de antologare au apărut întrebări noi ori s-au configurat soluții relativ neașteptate. A fost, putem spune acum, un dialog între ceea ce știam, ceea ce, în plus, intuiam și ceea ce, în ultimă instanță, rămîne obiectul de fapt al selecției pe care am făcut-o. Discutabilă, ca orice selecție, în orice caz perfectibilă, antologia aceasta nu demonstrează o idee preconcepțuită, ci înlesnește afirmarea unor idei venite dinlăuntrul unei literaturi. Ar fi deci fastidios să contrapunem corpus-ul de concepții asupra cunoașterii artistice acestor idei. Scopul cărții ne obligă însă, în aceste însemnări preliminare, să dăm cititorului o imagine asupra stării temei în acest moment, obiectiv pe care-l abordăm atrăgînd atenția asupra faptului că s-au exprimat în estetica și critica de artă din România, relativ frecvent, punctele de vedere ce nu pot fi eludate.\*

Propriile noastre experiențe — antologia fiind ea însăși un act de cunoaștere și un prilej de meditație asupra unor aspecte ale temei ce a dictat selecția —, confruntarea în care ne-am găsit, deci, antrenați în decursul lucrului nostru în comun (de la faza schiței de ansamblu pînă la stabilirea și confruntarea textelor) este redată printr-un dialog justificat în cele din urmă tocmai de această confruntare. Dealtfel, vocația dialectică a literaturii (și pornim de la înțelesul de fapt al termenului dialectică), ca modalitate de realizare a conținutului ei cognitiv, ni se pare că justifică și ea formula (remarcă necesară în măsura în care cineva mai caută o asemenea justificare). Vocația retorică — imposibil de ignorat în acest domeniu — ce nu a stat însă în atenția noastră în aceeași măsură, ne-a interesat din perspectiva realizării prin comunicare a cunoașterii literare.

\* Marcel Breazu, *Cunoașterea artistică*, Editura Academiei, 1963. *Artă și comunicare* — antologie la Editura Meridiane, 1971. V. E. Mașek, *Mărturia artei*, Editura Academiei, 1972. M. Nadin, *A trăi arta*, Editura Eminescu, 1972.



Cunoașterea artistică, indiferent la ce nivel s-a produs și sub ce formă s-a concretizat, reflectă evoluția generală a cunoașterii de către om a naturii și a propriei sale naturi, a societății, a realității materiale și spirituale pe care o instituie în procesul practicii istorice. Deși nu este scopul direct al artei, cunoașterea reprezintă una dintre formele prin care se realizează de fapt „însușirea practică spirituală a lumii” (Marx) de către om, definiție ce privește, deloc întâmplător, atât arta cât și religia și filosofia. Problema funcției cognitive a artei, analizată ca atare, explicit, sau doar intuită, sugerată, a provocat, în decursul istoriei artei, suficiente dispute. Mimesis-ul, de pildă, fără a fi propriu-zis o concepție asupra acestei funcții, definea limitele cunoașterii prin artă, dar cel puțin de la Heraclit (De mundo sau Epistolae) încoace imitația a fost mereu altfel înțeleasă. Imitația naturii, întrucât „natura iubește pasionat contrariile” și întrucât „prin contrarii creează armonia” (v. Aram Frenkian, *Études de philosophie présocratique*, 1933, p. 36) conține mai mult decât s-a înțeles prin mimesis în perioada primelor interpretări estetice marxiste, arta fiind departe de a împlini banalul destin al unei oglinzi. Heraclit nici nu concepea stagnarea, numele său se asociază trecerii, curgerii, oglinzilor apei, după cum numele lui Platon, adept al aceluiasi principiu, dar referitor la idei, ca expresie a esenței realității (poziție ce nu poate și nu trebuie să fie incriminată înainte de a se vedea pînă la ce limită se dovedește exactă — dovadă rolul ideii în concepția filosofică inaugurată de către Marx, filosoful acțiunii practice!) — trebuie asociat și el, firește, trecerii, curgerii, oglinzilor unei ape în care se reflectă ideea. Republica lui Platon refuza drept de cetate artelor dintr-un motiv ce ține de concepția filosofului asupra rolului cognitiv al acestora: „Făuritorul de tragedie, ca imitator, este îndepărtat cu trei grade de lege și de adevăr, ca, de asemenea, toți ceilalți imitatori” (Statul, 597 e). Am dramatiza însă inutil această afirmație și am exagera un aspect al ei — în speță cel descris drept poziția idealistă a lui Platon —, cînd de fapt ne aflăm în fața primei încercări de instituire a unui criteriu de viabilitate al artei privită sub raportul cunoașterii, adică dintr-o perspectivă pe care concepții aparent emancipate nu o mai au deloc sau o epuizează între altele. S-ar putea întreba, urmîndu-se



argumentarea lui Platon, dacă numai arta ca imitare dă o cunoaștere denaturată, dacă nu există și un alt principiu (sau mai multe), în afara mimesis-ului și dacă acest alt principiu (sau altele) nu întemeiază o artă mai aproape de adevăr și lege. O poziție similară, adică mai puțin comodă, permite și înțelegerea nuanțată a concepției lui Aristotel — critica peste veacuri a aristotelismului de către Brecht (cu aplicație la dramă, dar fără a se rezuma la ea) fiind doar un exemplu posibil în ordinea de idei enunțată. Oricum, în Poetica sa, Stagiritul, plecând de la o reprezentare relativ simplistă: „A imita este un dar firesc al oamenilor“, ajunge totuși, consecvent logician, să intuiască specificul cognitiv al artei — imagine particulară cu valoare generală, reprezentare accidentală, cu semnificație necesară. Aristotelismul a ignorat aceste distincții și ca urmare a dezvoltat nu o epistemologie a artei, ci doar o epistemie, teorie a comparației între copie (artistică) și original (realitate). Deși arta epocii cunoștea o relativ frecventă creație sub semnul fantasticului, Horațiu (în Epistola către Pisone, cf. De arte poetica) nota: „Dacă un pictor ar atașa o coadă de cal unui cap de om și ar acoperi cu pene variate membre luate de ici și de colo, în așa fel încât un frumos tors de femeie s-ar termina ca un pește negru, ați putea oare să nu râdeți, prieteni, de o asemenea înfățișare?“ Cînd, mult mai tîrziu, în perimetrul literaturii române, Cantemir va utiliza practic exact acest procedeu, ducînd parabola spre un orizont cognitiv nou, nu concepția lui Horațiu va fi contestată, ci se va proba caracterul nelimitat al formelor cunoașterii artistice și al exprimării conținutului acestei cunoașteri. Faptul ne interesează nu din perspectiva solidarității cu autorul citat, ci din aceea a considerării corecte a conceptului de reflectare, mult timp limitat la un înțeles sărac și asta nu numai de către școala aristotelică, ci și de către comentatorii interesați de premisele filosofiei materialiste ale acestei școli.

Arta ca revelație, etapă ce urmează mimesis-ului, nu poate fi nici ea, ca imagine asupra caracterului specific al mișcării și automișcării în cuprinsul realității artei, respinsă (sau acceptată) fără a preciza despre ce revelație e vorba, ce formă și mai ales ce conținut pune în evidență. Frumosul în concepția lui Plotin, mai totdeauna rezumat la ideea „contopirii“ cu divinitatea, nu se



prezintă pur și simplu ca revelație transcendentă. Forma internă, apropiată de ceea ce numim astăzi structură, reprezintă nu numai o intruziune, să-i spunem laică, ci și direct raționalistă. Dacă frumosul se revelează instantaneu, principiul său nu este totuși întâmplător, dovadă eidos-ul care îl însuflețește și îi dă unitate (homologia, simfonia). În plus, confruntarea frumosului artistic cu cel natural pune în evidență acțiunea unui factor etic, ceea ce se răsfrânge în conținutul revelat, conținut deci mai puțin pur decât pare la prima impresie tocmai datorită unui aport de cunoaștere și explicare.

Rediscutarea, fie și sumară, a unor momente ca acelea la care ne-am referit, e departe de a urmări banale reabilitări pe care nu noi le-am putea înfăptui, și de care cei amintiți nu au propriu-zis nevoie; tema cunoașterii artistice pune însă în evidență caracterul deosebit de complex al principalelor concepții estetice cunoscute, ea fiind în mare măsură capabilă să arunce lumini (sau umbre) noi asupra unor adevăruri frecvent transmise prin simplă colare, deci fără un examen critic la obiect. Când, în literatura noastră, am întâlnit pagini în care scriitorul părea să-și afirme apartenența la o familie sau alta de idei, la o concepție (să spunem, referindu-ne la istoria veche, aceea a revelației), am înțeles să operăm în același mod, raportînd adică nivelul general al cunoașterii în epocă la cunoașterea artistică și, de asemenea, să citim nu numai rîndurile, ci și ce se află între rînduri, să găsim adică (și să oferim cititorului) modelul unui anumit tip de gândire, surprins într-un proces și nu izolat, nici în context național și nici din contextul universal, cu toate desincronizările pe care cultura și arta noastră, din felurite pricini — bine cunoscute în istorie — le-a înregistrat. Nu arta imită sau aplică teoriile, acestea provin din realitatea creației, dar deseori un anume model, de pildă cel platonician, se instituie într-o perioadă dată ca normă artistică. Descoperirea relațiilor reciproce ce se stabilesc într-un asemenea caz ni se pare nu numai instructivă, ci și direct utilă în sesizarea organicității evoluției unei literaturi.

Mai puțin ecou au avut, în creația românească și în concepțiile estetice, ideile vehiculate în intervalul dintre momentul scolasticii și acela al întemeierii (tîrziu, după cum se știe) a Esteticii (Alexander Baumgarten, 1750,



Aesthetica). Mutarea centrului de greutate asupra percepției (vezi Duns Scott ori Occam) pregătește momentul Descartes (cu distincția ideilor) sau momentul Leibniz — în general etape de recesiune a încrederii în funcția de cunoaștere a artei. Estetica — definită oarecum îngust, dar foarte semnificativ, de către cel care i-a dat numele: știința cunoașterii sensibile — inaugurează o lungă perioadă de distincție netă între sensibil și rațional, pe care, în fapt, abia arta secolului nostru o depășește. Va deveni relativ curentă opoziția artă-știință (inclusiv în ce privește formele, obiectul, modul și exprimarea cunoașterii). Cu excepția Renașterii — căreia multe alte reproșuri îi pot fi adresate (începînd cu nefericita tendință spre instituționalizare pe care o inaugurează și continuînd cu proliferarea orgoliului creatorului), dar nu și acela de a fi contribuit la adîncirea sciziunii de care vorbeam, arta epocii fiind și expresia structurilor ei raționale —, nici un alt moment al creației sau al teoriei artistice nu va mai considera în unitatea lor exemplară sensibilitatea și rațiunea.

Afirmarea funcției cognitive ia forme noi, mimesis-ul de cîndva este ameliorat (Leonardo da Vinci: „mintea pictorului trebuie să fie ca o oglindă care capătă totdeauna culoarea lucrului pe care-l are ca obiect”), se propun distincții între cunoașterea filosofică și cea artistică. În această ordine de idei Giambattista Vico (ulterior acuzat de Croce exact pentru această vină) surprinde cauza necesară a neclarității congenitale a poeziei (Scienza nuova) — sentimentul adică —, deschizînd tradiția, copios dezvoltată de iluminiști, asocierii funcției cognitive de aceea educativă. Într-un fel scop și mijloace sînt inversate, dar nu despre aceasta e vorba, ideile lui J.-J. Rousseau ori Diderot au ecou larg în cultura română, chiar dacă nu și influențe nemijlocit fericite. Altfel stă cazul concepției lui Kant (și a unei bune părți a școlii de tradiție germană), de al cărui nume, nu numai în legătură cu o temerară tentativă de traducere, se asociază acela al lui Mihai Eminescu. Dialogul nostru, în legătură cu selecția din opera lui Eminescu, a fost mai puțin temperat decît lasă să se vadă textul redactat, concluzia la care am ajuns, totuși, fiind aceea că numeroase aspecte ale gîndirii sale rămîn prea puțin cercetate, prea puțin cunoscute. Dar să nu anticipăm. Momentul Kant presupune instituirea unui prim sistem estetic propriu-zis, sistem ce acceptă ca o premisă



rolul artei ca formă de cunoaștere. Limitările sistemului sînt de altă natură — și nu este scopul acestor preliminari să le enunțe sau analizeze —, cele ce ne privesc provin din concepția gnoseologică generală a filosofului. Sîntem încă departe de istorismul concepției lui Hegel, dar încercarea de a stabili temeiurile universalității adevărului, binelui și frumosului (conceptele-cheie ale celor trei Critice) ne plasează în domeniul de drept al cunoașterii artistice și al criteriilor acestei cunoașteri.

Nici arta ca joc (Schiller, K. Gross) și nici, mai tîrziu, arta ca reflectare a tensiunii subconștientului nu vor face decît să propună răspunsuri parțiale, parțial adevărate la rîndul lor. Hegel însă va pregăti, prin sinteza sa, momentul contemporan, Estetica sa, a dialecticii relației formă-conținut, plecînd de la considerarea operei de artă drept unitate a generalului și particularului. Cînd se pune chestiunea evaluării conținutului de fapt al cunoașterii artistice, el este același cu al cunoașterii umane în general, adică menit să releve ideea absolută, frumosul (artistic doar, nu și cel natural exclus din cîmpul esteticii) fiind manifestarea sensibilă a ideii.

Concepțiile caracterizate drept premarxiste mai înregistrează și alte variante. Nu facem însă aici decît o sumară evocare, cu deosebire interesați să atragem atenția asupra unor idei ce au circulat în literatura română sau în critica, teoria literară sau estetica de la noi. E nevoie de aceasta nu pentru a justifica apariția acestor idei, ci pentru a oferi un termen de referință, întrucît s-a petrecut o raportare, concepția, chiar acceptată, a fost ameliorată ori s-a reținut un anume aspect al ei. Oricum, istoria nu s-a încheiat cu acest moment, dar afirmarea filosofiei marxiste a determinat delimitări mai radicale, pe care dealtfel le-am și ilustrat ca atare în antologie.

Caracterul gnoseologic și gnoseogenetic al literaturii devine mai puțin evident pe măsură ce ea părăsește terenul retoricii (al persuasiunii și al ornamenticii literale), cîștigînd mai mult în cel al dialecticii. Noi am ales în antologie cîte ceva în ambele direcții. Dacă odată artistul își comunica în operă intențiile, adică aparatul conceptual, căutînd să convingă asupra metodei, cu timpul el a renunțat la persuasiune: retoricul s-a interiorizat, ornamentica literală a devenit una literară, nu de mijloace, ci de viziune. Primele semne apar și înainte de



Eminescu, dar la genialul poet noua perspectivă estetică se impune definitiv, schimbînd, de aici înainte, „tehnicile” de expresie la aproape toți urmașii săi mai însemnați (Lucian Blaga, Ion Barbu, Tudor Arghezi, Al. Philippide, dar și Ioan Alexandru și Nichita Stănescu).

Peste tot în opera lui Eminescu întîlnim aluzii la diferite concepții gnoseologice; ele nu sînt însă numai „redate”, ci sînt prinse în structură, materia poetică are un spor de concrețiuni analoge cu programul adoptat: expunînd ceva, în cazul lui Eminescu, poezia se expune pe sine. Sigur, în poemele cosmogonice timpurii găsim, de pildă, idei din agnosticismul asiatic, altă dată teoria platoniciană a ideilor eterne față de care noi am fi doar umbre (în schița, cum o numește Călinescu, Cassiodor, în mss.). În toate, în această epocă din creația lui Eminescu, apare noțiunea de „maya”, ca într-o însemnare făcută la 18 ani, transmisă tot de G. Călinescu: „Existența mea o iluziune, viața mea un vis. Instrument care conții în tu toată existența mea, din 18 ani ai copilăriei, te atîrnă d-o marmură, fie marmura uitărei, voi să uit că am trăit...” Alteori, „sîmburul lumii” e însușit pe cale magică, într-o oglindă, în Egiptul, partea publicată de poet din *Memento mori*. Aceeași idee în *Sărmanul Dionis*, din care am reprodus în antologie. Trebuie să notăm că am găsit în opera eminesciană — conform cu sugestiile romantismului — teorii din cele mai diferite: cunoaștere hipnagogică, de stil platonice, cu însemnele filosofiilor moderne etc. și din toate am selectat cîte ceva pentru a-l orienta pe cititor. Eminescu se referă, însă, și la cunoașterea obiectivă, obținută prin orientarea directă, care ar fi atributul sufletului juvenil: „Sunt un copil. Am ochi de copil, / Văd lucrurile astfel precum sunt.” (Decebal, mss. 2254, apud G. Călinescu.)

Datorită interiorizării mijloacelor așa-zise retorice, multe din ideile lui Eminescu îngropate în scrieri nu sînt relevabile decît după trecerea operei prin fața „capului lector”, adică prin anume operații de interpretare. Astfel, în Egiptul poetul concepe cunoașterea ca act reflectoriu (magul consultă „oglinnda de aur”), însă procesul e instantaneu și susținut de o ipoteză alchemică, după care există corpuri, ca oglinda fermecată din basm, care conțin un miez gnoseogenetic, un punct cognitiv absolut și esențial (ideea va fi reluată, cum spuneam, în *Sărmanul Dionis*).



Eminescu comunică, va să zică, o „teză“ gnoseologică pe care o versifică, așa procedează adesea, dar aici trebuie să remarcăm și latura implicită a problemei; el are despre artă și creație („poiesis“), în general, convicțiunea că ele produc cunoaștere (Magul privește universul într-un produs uman, cu calitate artistică: „oglanda de aur“). În Scrisoarea I, ca să continuăm aceeași ordine de discuție, poetul își închipuie evoluția, dezvoltarea lumii fenomenale ca o „desfacere“ gnosică, punctul primar se desfășoară în sensul unei explicații, ca în concepția medievală despre cunoaștere a lui Nicolaus Cusanus. Elemente din această concepție întâlnim pe urmă și în Luceafărul. În Scrisoarea III, planurile de stăpânire a lumii ale lui Baiazid se articulează în fața unui ochi interior deschis în somn — prilej al unei metafore grandioase („La pământ dormea ținându-și căpătîi mîna cea dreaptă, / Dară ochiu-nchis afară înlăuntru se deșteaptă“), iar în Scrisoarea IV Eminescu își înalță construcția dintr-un punct de vedere după care noi nu cunoaștem decît aparența, în lucrurile lumii este mereu un „el“ care se comunică doar pe sine, după propria-i voință („Nu trăiți voi, ci un altul vă inspiră, — el trăiește, / El cu gura voastră rîde, el se-ncîntă, el șoptește“). Cunoașterea prin artă, crede într-un rînd marele poet (în Cu gîndiri și cu imagini), e deseori falsă, ea nu comunică adevărul, reflectînd strîmb, ci tiparul subiectiv; bineînțeles, aceasta se întîmplă numai în anumite condiții: „Nevoind învăț și normă...“ Dar, continuă el altă dată, artistul, scriitorul e chemat să cunoască și să consemneze rezultatele acesteia, a „cumpănirii“, cum însuși scria în E împărțită omenirea. Cunoașterea în și prin artă este dezbătută de poet în primele rînduri ale romanului neterminat Geniu pustiu; referirile la metaforă anticipează unele teorii moderne: metafora, ni se sugerează, pune lumea în teme, o ordonează. În fine, trebuie să spunem că în toată opera lui Eminescu (poezie de iubire, de extracție folclorică, proză fantastică, chiar) substanța literară implinită, dar și pulberea rămasă de la travaliul cognitiv, de orice tip ar fi acesta (cum am văzut mai înainte) stau într-un regim realist, fiind produse — mai distilate ori mai genuine — ale unei confruntări neînterupte cu realul, metoda fiind tot timpul raționalistă. Sub raportul metodei, Eminescu nu crede, nici în partea fan-



tastică a operei sale, că actele culturii ar fi expresia colaborării, de sus în jos, a divinității cu omul.

Am putea urmări mișcarea de interiorizare a „tezei”, adică a „retoricii” în substanța poetică și în cazul altor poeți; și am avea revelația faptului că „sintaxa” — în sensul prin care Croce definea Estetica —, expresia (în același sens, dar poate mai flagrant: Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale, 1928) sînt aducerea conținutului cunoașterii din planul adevărului (și al criteriilor acestuia) în acela al artei. Înțelegem acum de ce, cum va observa și G. Călinescu, „definind opera de artă ca expresie”, Croce ajunge „în chip necesar la încheierea că nu există scară de valori în artă” (Principii de estetică, București, 1939, p. 104). Nu discutăm acum eroarea filosofului italian, ci observăm că examenul expresiei — așa cum am observat la Eminescu, tulburați de surprizele reexaminării operei sale — aduce imediat în atenția noastră poezia lui Blaga sau Ion Barbu, fiecare în parte aducînd nu numai sporul cunoașterii prin literatură, ci și reflecția asupra acestei cunoașteri, făcînd adică o poezie așa-zicînd epistemologică. Blaga concepe cunoașterea ca un act de creație, sporirea misterului e mai curînd metafora omului cunoscător în lume, a omului conștient. Suprafața (stricto sensu) de necunoscut ce înconjoară ignoranța este nulă. Sfera cunoștințelor întîlnește necunoscutul, reflexul în conștiință este dramatic, urmarea e continuarea cunoașterii ca sporire, prin creație, a acestei sfere și, simultan, a frontului de necunoscut cu care ia contact. În acest sens observăm că orizontul misterului este de fapt același cu orizontul creației, actul creației fiind cumva semnul umanității.

„A cunoaște, a iubi” — propune poetul o distincție la un moment dat; „drumul ce te-ndeamnă a cunoaște” fiind tocmai destinul luciferic al omului creator de valori (în artă, filosofie...), supus invocației: „Sapă numai, sapă, sapă / pînă dai de stele-n apă” (Fîntînile). Să nu pierdem prilejul de a sublinia că Blaga face parte dintre acei foarte puțini filosofi ai mitului și metaforei care nu se opresc doar la constatarea sporului valorii de expresie pe care acestea îl aduc — element exprimat prin funcția plasticizantă —, ci și a cunoașterii (din nou ca act de creație — cu tot ceea ce presupune) — spor exprimat prin ceea ce numește el funcția revelatorie. El are și ca-



pacitatea de a exprima ceea ce numim, în gnoseologie, caracterul procesual al cunoașterii, de a surprinde felul în care ea ne apropie de obiectul cunoașterii, dat fiind caracterul său inepuizabil. Își face astfel loc ideea raportului dintre relativ și absolut în procesul cunoașterii.

Altfel, desigur, se petrece mișcarea de interiorizare a „tezei” la Ion Barbu — dar nu vom repeta interpretările deja cunoscute, și pe care am socotit cu cale a le insera în antologie. Și astfel, iarăși, fiind vorba și de alt obiect al cunoașterii, la Tudor Arghezi, surprins, prin poezie, în acel moment al vieții în care se întreabă (lăsând loc și efectului retoric, dar implicându-l în ceremonialul poetic): „Lacăte, cine te-a închis / În ușa marelui meu vis” (Descântec). Pentru ca, ne oprim la un caz relativ singular, Camil Petrescu să readucă din „expresie” spre argument acel vers de cristal care poate constitui „matricea” unei întregi evoluții în poezia română de astăzi: „Dar eu, / Eu am văzut idei” (Ideea).

Ne-am putea întreba, luând act și de tipul de reflecție al poezilor contemporani (eseul lui A. E. Baconsky surprinde tipul de revelație poetică în societatea contemporană și se oprește asupra sporului de semnificație, poeziile lui Eugen Jebeleanu, Nina Cassian, Mihai Beniuc aduc o cunoaștere-mărturie, în timp ce articolul lui Zaharia Stancu accentuează cunoașterea-participare etc.), dacă poezia nu este, mai mult decât proza sau dramaturgia, conștientă de cunoaștere, dacă nu problematizează mai mult această condiție a ei și a artei în general.

Maiorescu, de exemplu, concepea poezia numai din punctul în care ea începea să se exprime, cu siguranță, pe sine (vezi textul citat în antologie), demersul său fiind justificat în epocă: atunci poezia era înțeleasă ca o simplă „redare” a unor conținuturi desprinse din blocul universal prin alte mijloace. Adevărul este, însă, că poezia însăși este un astfel de mijloc și nu putem ignora capacitatea ei de a recupera structurile materiale, trăgând din ele, asemeni operațiilor intelectuale specifice, esențe și conținuturi noi. Emoția lirică, ea însăși, nu este decât rezultatul unei sinteze gnoseologice, și când un G. Bacovia — care nu era preocupat de direcțiile teoretice — auzea materia plângând (Lacustră), el participa la o auscultare universală. Poezia română modernă exprimă deodată preocuparea spontană a spiritului „de a deveni con-



stient de fenomenul artistic, ca de un fenomen natural de-al său, de a-și destăinui ce face el atunci cînd face artă" — cum s-a exprimat cineva.

Unul dintre motivele pentru care i s-a refuzat artei statutul gnoseologic e reprezentat de formele ei adeseori simbolice; cu ele, s-a spus, literatura nu descifrează necunoscutul, ci îl potențează. În realitate, aceste forme au doar scopul de a dezvălui sensul, adică de a crea mijloacele exprimării. A reprezenta întregul prin parte înseamnă în fond a pune în acțiune un „instrument“ capabil nu să potențeze necunoscutul, ci să-i lumineze detaliile. Reprezentarea, așa cum o practică proza, implică discursivul, și prin aceasta ideea de structură. Dar în reprezentare se petrece și un moment de iluminare. Cititorul își va aminti, de pildă, scena răzbunării în romanul Ion de Liviu Rebreanu, și va deduce el însuși că dincolo de reprezentare în narațiune se petrece și descoperirea, prin scris, a unor adevăruri inițial abia intuite. Discursivul se suprapune sau interferează cu intuiția sensibilă, reprezentarea cu percepția, valoarea de expresivitate fiind și ea una prin și pentru adevăr, deci în relație cu cunoașterea. Proza este mai intens documentară — indiferent de subiectul ei —, ea conotează apelînd la un număr important de semnificanți (precizînd culoarea locală, epoca, împrejurările etc.). Călinescu romancier dezvoltă și o linie barocă — așadar a lăsa deoparte din Bietul Ioanide pasajele privind arhitectura, fîntînile arteziene, baletul înseamnă a năruî ansamblul prin care se comunică descoperirea semnificației unor evenimente ca acelea legate de agresiunea ideologiei legionare și reflexul lor în cîteva categorii, nu întîmplător alese, de conștiințe individuale. Presiunea structurii discursive este atît de mare în proză — mai intens obiectivă prin însăși condiția ei decît alte genuri —, încît am putea spune, pînă la un punct, că nu evenimentele reale îl aduc pe Moromete la oraș, ci necesitatea (firește, a sensului istoriei) descoperită prin literatură. Marin Preda devine, din romancierul satului, romancier al realității urbane dînd curs acestei descoperiri. Imposibila întoarcere e nu numai argumentul documentar ce se poate invoca, ci chiar mărturia procesului în care scriitorul se află implicat, împins de istorie, dar împins astfel încît reprezentările la care ajunge sînt ele



însele reprezentări ale istoriei. Altul e cazul romanelor lui Al. Ivăsiuc, romane tematice, demonstrative, construite, pornind de la teză (vezi *Păsările*, vezi *Apa*). Romanul analitic al lui Augustin Buzura aduce în discuție valoarea de cunoaștere a noului realism social.

Nu am încercat aici propriu-zis definiții, ne-a interesat cunoașterea specifică prin proză și câteva modalități ale acesteia. Eugen Barbu reprezintă un caz cu totul deosebit. Aici intuiția prelucreează o uriașă materie, romanele sale realizând o acțiune din cele mai semnificative. De exemplu, „obsesia” lupilor, alta în Groapa, alta în Prințelepele, alta într-o însemnare de publicistică ocazională. Convergența e însă indiscutabilă. În zona simbolurilor, a cărei istorie o cunoaște bine, Barbu este un interpret unic, Caietele nefiind altceva decât punerea în atingere a sensibilității sublimite în simboluri, aporii, însemnări de lucru și de viață cu sensibilitatea vie a celui care trăiește și respiră scriind. Ele sînt romanul romanelor sale, conținând nu numai experiență profesională, ci existență ca atare în spațiul și în timpul literaturii, deci nu numai răspunsuri (structura experienței), ci și întrebări (eveniment, adică).

S-a spus — în linia esteticii lui Croce — că literatura n-ar răspunde la întrebarea „ce?”, ea fiind o prelucrare după „cum?”, și cu asta i se refuza funcția de a mijloci cognitiv, ori de a produce idei noi despre univers. Prințelepele de Eugen Barbu este o carte care, prin formula ei insolită, șterge destul diferența dintre genurile literaturii, interpretarea obținînd din această realitate literară o perspectivă optimistă: literatura e cunoaștere și dacă o privim prin consecințele lui „ce?”, și dacă o privim prin cele ale lui „cum?”, e cunoaștere și în modul prozastic și epopeic, dar și în modul liric. În Prințelepele e utilizat simbolul pentru că realitățile pe care romanul le reflectă sînt antipodice, izvorînd din colțuri îndepărtate ale universului. El le unește, de cîte ori e prezent, face palpabilă, sub învelișul fenomenal, depărtarea, sugerînd peste tot un „topos” cognoscibil. Însă, reluînd o idee, Prințelepele însuși e un simbol, unul global, stînd în locul depărtării noastre de tot ce e dincolo de ființa noastră, de tot ce înconjoară creierul și planeta — și din care omul recuperează substanță pentru arcul existenței sale.



Un alt motiv pentru care Eugen Barbu folosește simbolul în *Princepele* este și acela de a dovedi că simbolul și forma estetică se nasc uneori împreună. Și iată cum, rămânând la considerații generale, dacă simbolul e investit gnoseologic, arta însăși, adică forma estetică, e liberă să poarte aceeași investitură. Ea, în fine, se poate exprima ca identificare — una de durată, pe întregul timp, adică al umanității. O identificare, deci, care face ființa noastră permanentă: dar cine, oare, dacă nu și cunoașterea, ne face durabili și permanenți?

O cercetare riguroasă, sub semnul necesar al cunoașterii, adică obiectivitatea, va trebui să procedeze la analiza esteticii implicite a artei populare, a reprezentărilor cu valoare de mit, a începuturilor literaturii române. Ceea ce ne interesează, însă, din perspectiva antologiei acesteia este procesul de evoluție culturală, ca și progresul civilizației, pe care critica și teoria literară le oglindesc sensibil. Prin Cantemir încă, de pildă, intrăm nu numai în tradiția de cultură europeană, ci ne asumăm, în cuprinsul acesteia, un rol deosebit. Aceasta întrucât cultura română — exemplar univers de proiecte ideale — reflectă și o condiție de rezistență, adesea patetic exprimată. De pildă, legăturile cu cultura franceză au avut alte efecte decât cele, să spunem, surprinse în atmosfera de salon a romanelor lui Turgheniev, cele cu cultura germană au determinat tendința spre rigoarea judecății, dar nu și inflexibilități (deci și opacitate față de obiectul cunoașterii), așa cum s-a întâmplat în alte părți.

Conștiința critică a fost permeabilă. Dovadă limbajul ei în primul rînd. Dar procesul constituirii și consolidării — cu unul din momentele de vîrf în școala critică dintre cele două războaie mondiale — este și unul de elaborare a terminologiei. Disputa Titu Maiorescu—Gheerea interesează atît prin obiectul ei, pe care astăzi îl putem aborda cu nuanțele normale —, cît și prin limbajul critic, expresie a capacității de a reține, de a fixa rezultatul cunoașterii în formele culturii. În literatură Eminescu este un punct de reper net în ce privește limbajul; în critică evoluția nu cunoaște un moment similar poeziei eminesciene, marile elaborări de interes critic sau teoretic făcînd evident un proces continuu, foarte dificil, de luare în stăpînire a limbajului. Pînă la Estetica lui Tudor Vianu sau pînă la Istoria literaturii române a lui



G. Călinescu, se parcurge un drum semnificativ el însuși, drum în care cunoașterea literaturii (ca prim act al demersului axiologic) impune perfecționarea principalului instrument prin care se transmite această cunoaștere, și care este limbajul. Observăm, urmărind textele, că atât faptul de cultură, cât și acela al civilizației reflectă, în legătura lor reciprocă, realitatea semnificativă a spiritualității umane. Încercarea, pe care nu am înglobat-o în antologie, de a defini tipul spiritualității române, făcută de Athanase Joja — deci de un slujitor al logicii, în primul rînd — este reflexul faptului că în procesul cunoașterii subiectul și obiectul se află într-o relație atât de strînsă încît se modifică reciproc, legea schimbării ce se produce aparținînd zonei spiritualității.

Să nu uităm aici nici faptul că literatura română a fost, ca urmare a unor condiții istorico-geografice bine cunoscute, o expresie a aspirațiilor sale de progres, a luptei — cu tot ce implică o asemenea luptă, adică instinct vital și de conservare, încredere în viitorul poporului. Axiologia, din perspectiva căreia se exercită în cele din urmă actul critic (îndiferent la ce nivel acesta), este în același timp și cunoaștere, adică felul în care judecata și aprecierea în conjuncție depășesc constatarea pentru a se înscrie în orizontul descoperirii. Axiologia literară este în strînsă legătură cu praxis-ul literar, emană din acesta și se întoarce asupra lui. Opera trăiește în timp atât în sine, cât și prin corpus-ul critic pe care l-a determinat.

Chiar dacă uneori cunoașterea critică nu va excela prin strălucirea demonstrației, vom recunoaște în ea nu numai exercițiul critic corect, ci principiul ce o animă, vom descoperi perspectiva ei, consistența. Sporul de cunoaștere înregistrat în cîmpul esteticii (și nu numai metafora, despre a cărei condiție vorbește textul reținut de noi, ilustrează preocupări de acest tip) se reîntoarce în praxis-ul literar — iată, de pildă, tradiționala chestiune a categoriilor estetice tratată oarecum în afara esteticii, sub înțelesul de „modificări ale frumosului”.

Critica nu are sens decît din perspectivă axiologică. Dar dobîndește o asemenea perspectivă numai în măsura în care, propunînd conjuncția dintre idealul general al omului și idealul particular al artei (el însuși reflectînd idealul în feluritele aspecte ce le dobîndește în realitatea existenței), face evidente, prin adeziuni sau respingeri,



criterii. Acestea sînt expresia cunoaşterii sub specia istoriei, nu atît de relativă pe cît poate părea la prima vedere, nu atît de absolută cît tinde uneori, prin argumente proprii sau din afară, să se instituie. Practica scrisului literar, al artei, în general, şi practica criticii sînt calitativ diferite. Obiectul lor este diferit, mijloacele sînt (în ciuda tuturor apropiierilor ce s-au produs) diferite, scopul este diferit. Ele aparţin însă unui domeniu comun, practica spirituală, şi ocupă deci, în ierarhia activităţii de cunoaştere şi autocunoaştere a omului, un loc bine determinat.

Aportul esteticii româneşti, odată cu constituirea ei, face inutilă continuarea acestei schiţe istorice, întrucît în principalele concepţii ce s-au afirmat (de la Titu Maiorescu şi Dobrogeanu-Gherea, pînă la Tudor Vianu şi G. Călinescu) ideile epocii se reflectă într-un mod nou, aportul critic fiind din ce în ce mai net pronunţat. Relativa dominanţă (relativă în sensul dominanţei cantităţii) a textelor unor teoreticieni se explică şi din dorinţa ce am avut-o de a face cunoscute, în limite rezonabile, dacă nu un punct de vedere de absolută originalitate, cel puţin unele care au jucat un rol semnificativ în ideologia artistică a epocii. În plus, textele care analizează opera unor autori — nu întîmplător Eminescu, Barbu, Blaga — au făcut inutilă antologarea unor exemple suplimentare.

Diversificarea realităţii artistice în epoca modernă a însemnat, în fapt, şi diversificarea mijloacelor de cunoaştere artistică, a formelor de expresie ale acestei cunoaşteri. În planul conştiinţei artei şi literaturii (critică, teorie a artei, estetică), această diversificare s-a concretizat în evantaiul de concepţii exprimate, concepţii reflectînd în ultimă instanţă atitudinea faţă de problema fundamentală a filosofiei (în dubla şi indisolubila ei articulaţie). Chestiunea nu este aceea de a rezuma aceste concepţii, extrem de variate şi reprezentînd o infinitate de nuanţe, ci de a considera realitatea de fapt a preocupării pentru determinarea conţinutului cunoaşterii literare, cum şi pentru definirea mijloacelor, a surselor acestei cunoaşteri. Orizontul deschis de analiza lui Marx, atunci cînd a putut să se oprească asupra problemelor artei, s-a lărgit considerabil în timp.

Indiferent ce orientare ulterioară am evoca aici — psihanaliza : făcînd dubla şi paradoxala operaţie de lăr-



gire a obiectului cunoașterii artistice și de implicare a receptării prin subconștient, dar și de reducere a conținutului cunoașterii la ceea ce parvine prin această receptare; fenomenologia: propunând ca unic spațiu al cunoașterii, cel aflat între parantezele ce închid între ele ca o scoică existența; existențialismul: reținând doar obiectivitatea relației și existența individuală problematizată etc. — am avea surpriza de a constata că, în esență, nu posibilitatea cunoașterii e discutată, ci obiectul ei, gradul atins, utilitatea... Condiția patetică a creației, ca act de cunoaștere și revelație, s-a reflectat și în patetismul unor concepții gnoseogenetice, abundența metaforei în domeniul explicării și înțelegerii fiind, între altele, și semnul dificultății domeniului. Oricum, a mai afirma astăzi caracterul segmentat al structurii omului, este o atitudine anacronică. În planul artei tendința spre recuperarea integralității umane, manifestă în câmpul literaturii române, s-a impus cu o asemenea necesitate încât este anacronic să-i opui explicații ce reiau modelul omului fragmentat. Important este, în acest moment, efortul spre a defini tipul de adevăr pe care-l aduce în actualitate cunoașterea artistică. Ne aflăm însă proiectați, din acest punct, într-un alt domeniu, de mare importanță, în legătură directă cu studierea destinului de durată al artei. Sînt implicate, prin forța împrejurărilor, toate formele conștiinței umane, interacțiunea lor și, fără a intra în detaliile unei asemenea dezbateri, putem anticipa: a spune că arta are viitor nu înseamnă deloc a ne imagina acest viitor ca fiind unul al artei reduse doar la reprezentările noastre, confirmînd adică ceea ce știm, în loc de a spori continuu, prin mijloace pe care nici nu le intuim, cunoașterea noastră. Cu ultimul text literar din antologie — și observația aceasta nu se referă numai la această antologie — nu se încheie o literatură, ci se păstrează deschisă o perspectivă. Oricît de precise și principial valabile, criteriile unei opțiuni, valoarea — mereu supusă confirmării în timp — rămîne independentă de ele. Cînd le confirmă, criteriile își vădesc valoarea de cunoaștere. Opera își conține destinul în același mod în care pămîntul își conține imaginara axă a zilelor și nopților noastre, plasat pe orbita anotimpurilor pe care le reîntîlnim mereu.



## NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Neavînd pretenția a fi exhaustivă, antologia pe care o prezentăm caută numai să releve anumite unghiuri și fețe sub care putem observa, de-a lungul literaturii române, variația modurilor de cunoaștere prin literatură, cum și valoarea de cunoaștere (complexă) a literaturii române în evoluția ei istorică și în ansamblu.

Din analiza materialului literar propriu-zis (în care raportul urmărit de noi : *literatură și cunoaștere*, nu e, decît cu puține excepții — Eminescu de pildă — dat explicit) a rezultat o observație de principiu : teza artei și literaturii gnoseogenetice nu se poate afla nici în literatura populară, și aproape nici în cea veche, și aceasta deoarece ea apare odată cu afirmarea *conștiinței de sine a literaturii*. Am avut, deci, în vedere nu toată literatura, ci numai acea parte a ei (fie proză, poezie, mărturisiri ori eseuri) capabilă să-i ilustreze dezvoltarea spre această conștiință (= cunoaștere și cunoaștere de sine). Nu am neglijat însă faptul că literatura poate furniza elemente procesului general de cunoaștere : inventînd, o dată, în ordinea stilului, adică a mecanismelor intime ale creației, constituînd, altă dată, adevărate stocuri de documente ; aducînd în fine, prin ceea ce în ea însăși este document, date noi dintr-o istorie necunoscută (este cazul, în antologia de față, al unor studii sau conferințe semnate de Odobescu, Hasdeu ș.a.). Avem pe urmă texte, de o valoare literară indubitabilă, în care scriitorul ne face părtași la actul său de creație, ridicînd treptat pînza de pe opera udă încă sau de pe urmele de laborator (acestea sînt „mărturisirile”, manifestele „ars poetica”), după cum asistăm, nu de puține ori, la tentativa cîte unuia de a încerca să-și explice (citește : să cunoască) o artă prin alta (vezi poezia lui O. Goga antologată aici : *Ascultînd „Messias” de Händel* ; tot el ne mai face atenți, cu *Profetul*, că poetul e și „vates” : culegînd, să zicem așa, „informații”, el e menit a le sintetiza și a le întoarce lumii sub forma unei „vestiri” capabile de impuls transformator).

Dacă am renunțat, din motivele arătate, la literatura populară, n-am renunțat, decît parțial, la literatura veche. Sigur că, pe lîngă cei indicați și aleși de noi, se vor mai fi găsim autori interesați a-și conceptualiza lucrarea



și mijloacele. Astfel, e cunoscut că un Vasile Aaron (1770—1882) numea, într-o *Prefață la Reporta din vis* (în mss.), metafora drept „fictiones poeticae”, că Iordache Golescu definea metafora după Quintilian, iar Costache Conachi avea, în *Giudecata femeilor*, ideea de a pune cu comedia o oglindă în fața oamenilor. Tot așa, știm cu toții că *Cronica* lui Miron Costin nu e operă literară și nu trimite, în consecință, la ideea că literatura ar fi cunoaștere. Totuși, polemizând cu Simion Dascălul, care a interpolat pe Gr. Ureche, el revendică pentru orice lucrare a spiritului raportarea la o ordine obiectivă, la adevăr: „De aceste basne să dea ei samă și de această ocară. Nici este șagă a scrie ocară vecinică unui neam. Că scrisoarea este un lucru vecinic, când ocărăsc într-o zi pe cineva, este greu a răbda, dar în veci? Eu voi da samă de ale mele cîte scriu!” Nicolae Costin, fiul, știe și el că letopisețele nu pot ocoli adevărul, ele sînt opere cel puțin de informare obiectivă, comunică ceva dintr-o activitate de cunoaștere și educă în spiritul adevărului. Iată în acest sens un citat din *Predoslovie* sa: „Letopisețele nu sînt să le citească numai omul, să știe ce-au fost în vremile trecute, ce mai mult să hie de învățătură ce este bine și ce este rău”.

Noi am început antologia cu Macarie și cu alți cronicari mai puțin cunoscuți, pentru că ei încep o tradiție nemaipomenită a scrisului nostru literar, fără de care, cum zice undeva Eugen Barbu, „scriitori ca Eminescu și Sadoveanu, Neculce sau Creangă și, de ce n-am spune-o, Anton Pann și Mateiu Caragiale nu ar fi putut să existe”. Dar la aceștia vom găsi, dealtfel, și primele luări la cunoștință cum că literatura („împletirile ritoricești”, zice Azarie, referindu-se la partea literară a cronicii sale) ar fi înțelepciune și cunoaștere. Concepția lor e desigur teologală, acesta era semnul veacului, și ei încep prin a suplia divinitatea să deschidă deasupra lor sacul cunoștinței. Aceasta e va să zică dată de la Dumnezeu, și opera însăși ar fi, în definitiv, o emanație cerească (v. *Epilogul* la *Cronica* lui Macarie). Putem găsi însă în acestea și elemente ale unei conștiințe teoretice, de pildă prelucrarea, tot în norme ecleziastice, a teoriei platonice a inspirației (*Ion*), gnoseologia lui Platon fiind continuată, dealtminteri, în forme diferite, de mai mulți dintre scriitorii noștri, moderni și contemporani (Eminescu, I. Barbu etc.). Gavriil Protul merge și mai departe în dezvăluirea unei conștiințe teoretice formate. El înțelege cunoașterea ca deslușire a necunoscutului în adevăr, în „aievea”, limbajul rămînînd în chip firesc același, umbrit de terminologia evanghelică. Iată: „Iară Dumnezeu cel ce au zis ca să strelucească lumina dentunerec și lucrurile cele de taină la aeve să se descopere”. La toți, în sfîrșit, apare tendința, deliberată aceasta, de a consemna în cronici politicul și socialul, deci de a cunoaște prin operă (prin opera lor, care este, după N. Iorga, „nuvela și romanul Evului Mediu”) universul la scara lui socială, în structuri politice. Să mai subliniem, din punctul de vedere al temei noastre, că *agnosticismul* lui M. Moxa nu e decît rezultatul unei atitudini gnoseologice? — că tot de pe această poziție, doar unghiul fiind diferit (vezi





aceste semne, în poezie mai ales, apar și ușor „codificate”, exprimate adică sub aripa metaforei. Când a fost cazul, le-am cules ca atare.

Cu privire la literatura română contemporană, observația că o antologie completă ar fi dus la retipărirea ei se menține. Selecția, căreia fiecare dintre noi i-ar putea aduce îmbunătățiri, stă mai curînd sub semnul *varietății de perspectivă* pe care am căutat-o. Dacă prin condiția ei antologarea implică subiectivitatea, *tema* — oricare ar fi aceasta — apare ca un factor de obiectivizare. Absențele, cite se vor mai descoperi, nu se pot considera decît în raport cu tema, și nu cu afinitățile noastre față de un autor sau altul.

Se impune încă o precizare. Spre a orienta pe cititor, am dat fiecărui text, în paranteze drepte, subtitluri extrase din autorii înșiși, care pot constitui, după caz, „chei” ajutătoare la descifrarea temei; uneori, aceste titluri reproduc fidel propoziții din textele puse în discuție. Referitor la poezia antologată, ne-am mulțumit să subliniem citeodată, în același scop, versurile sau strofele cu precădere reprezentative.

Brașov, mai 1974

M. N. și A. I. B.



## MACARIE

### CRONICA

*[Să nu las lucrurile să fie acoperite  
de mormîntul uitării]*

Cele de pînă aici au fost povestite cu meșteșug și bine alcătuite de scriitorii dinaintea noastră, care ni le-au lăsat cu multă cinste nouă, copiilor lor; iar cine anume s-a trudit cu ele ne este cu totul necunoscut, se vede însă că iubitori de bine.

Să ne străduim dar și noi cît ne stă în putere, întrucît ne-am apucat de aceasta, și să aducem firul povestirii pînă la domnia din vremile noastre, nu fălindu-ne cu înflorituri ritoricești, ci împlinind porunca domnească a lui Petru cel ales, cel cumplit pentru dușmani, fiul lui Ștefan voievod cel Viteaz, și a marelui său logofăt, chir Teodor. Căci au poruncit nemerniciei mele, celui mai de pe urmă dintre ieromonahi, smeritul Macarie, să nu las ca lucrurile în-tîmplare în vremile și domniile trecute și ajunse pînă la noi să fie acoperite de mormîntul uitării, ci să le trec în letopiseț, dar nu așa ca prin scurtime să pară că sîntem nevoiți a vîri din nou sabia în teacă, nici ca lungind vorba să pară că golim rîul cu lingura [...]. Să începem dar a împodobi cununa povestirii cu vorbe în aur împlinite și a împlini datoria poruncii.

(Vezi *Literatura română veche*  
[1402—1647], I, ediție îngrijită de G.  
Mihăilă și Dan Zamfirescu, Editura  
Tineretului, 1969, p. 172.)

## CORESI

### DOJANA CETITORILOR

*[Cine cetește să înțeleagă]*

Den mila lu Dumnezeu, eu, Diacon Corese, deac-am văzut că mai toate limbile au cuvîntul lui Dumnezeu în limba lor, numai noi rumânii n-avem — și H[risto]s zice, M[a]th[ei] 109, cine ce-

tește să înțeleagă, Pavel ap[os]s[otol] încă scrie, la Corintom 155, că într-o beserecă mai virtos cinci cuvinte cu înțe[le]sul meu să gră[esc], ca și alții să învăț, decât un tunec de cuvinte neînțelese într-alte limbi —, drept acia am scris cum am putut *Treteevanghelul* și *Praxiul* rumânește. După acia, deaca am văzut jelanica a mulți preuți de Tilcul ev[an]g[he]liilor, cum să poată și ei propovedui și a spune oamenilor învățătură după cetitul ev[an]g[he]liei, așa am aflat aceste tilcure ale ev[an]g[he]liilor pre dumineci prespre an, scoase den scriptura prorocilor și ap[os]s[otol]ilor și celor sf[i]nți părinți, și deac-am cetit, bine am ispitit și socotit și am aflat că toate tilcuesc, adeverează și întăresc cu scriptura sf[i]ntă și mie tare plăcură (și am scris cu tipariul voao, fraților) rumânilor, să fie pre învățătură. Și vă rog, ca, frații mei, să cetiți și bine să socotiți, că veți vedea voi înșivă cum că e mărgăritariul și comoară ascunsă, M[a]th[ei] 55, veți afla într-înse desvătăta. În 20 de cărți atita învățătură chear nu vreți afla ca în această carte. Și cine va ceti până la sfirșit că va afla cu adevăr că e așa. Că această carte arată-ne noao păcatele noastre și ne învață cumu ne turnăm și ne pocăim și unde putem afla ertăciunea păcatelor noastre și pren ce putem merge la împărăția ceriului și alalte mai toate ce trebuiaste a ști creștinilor. Ce, frații miei, unde ceartă această carte pre vlădici, episcopi, popi, călugări și pre domni, nu ceartă pre cei buni, ce pre răi. Bunii să nu ia pre sine, și carii vor fi cu vină certați, ei se pocăiască și să lase răutatea și să îmble cu dereptate. Amin.

Chelciug și banii pre acest lucru înduratu-se-au a da jupinul Foro Miclăuș.

Slava tebe, gospodi.

(Op. cit., vol. I, pp. 301—302.)

## UDRIȘTE NASTUREL

### EPIGRAMĂ

Ce vrea să însemne acest nume Elena ?  
 În sufletul meu căutat-am și am aflat  
 Că la greci este Eleos, ce-nseamnă milă.  
 Bine a zis odată a lui Platon înțelepciune  
 Că a numelui punere nu se face după voie,  
 Ci după firea lucrului se poartă numirea.  
 Vezi cât de potrivit se unește  
 Elena cu Eleos, căci a ei milostivire



Este acum atît de mare pentru toate bisericile tracice  
Şi pomenirea ei de către acestea e mare şi nemuritoare.  
Penticostar este cincizeci, număr desăvîrşit,  
Zis cu alte cuvinte şi preafrumos  
De prea înaltul teolog. De aceea s-a şi tipărit  
De dînsa cu cuviinţă şi s-a pregătit.

(*Triod-Penticostar*, Tîrgovişte, 1649.  
Op. cit., vol. I, p. 274.)

DIMITRIE CANTEMIR

## METAFIZICA

*[Tot ce se cunoaşte prin simţuri nu  
este cunoaşterea simplă a lucrurilor]*

## CARTEA II

### Creaţiunea sacră a universului

#### Capitolul I

Se închipuie că simţurile pot cunoaşte ştiinţa sacră, dar nu ştiu pînă unde străluceşte imaginea ei între simţ şi intelect.

Destul de perfect, întru cît îmi dicta metoda mea, fusese zugrăvit chipul bătrînului, deşi conştiinţa intimă îmi critica straşnic defectele lucrării. Aşteptam cu nerăbdare să văd cum se va dezlega această chestiune, şi, pe cînd eram scufundat în tot felul de gînduri, bătrînul acela niciodată destul de venerat îmi zise :

— „Să privim, fiule, şi să consultăm proba acestei oglinzi — căci se părea că are o oglindă lipită în piept şi crescută acolo din naştere. — Iată portretul făcut de tine ca să-mi semene, seamănă cu celelalte portrete, nu atît pictate, cît închipuite mai înainte, dar cu mine nu seamănă deloc. Dacă vrei să afli de ce nu seamănă, se cuvine mai întîi să afli că tu n-ai cunoscut alte colori decît pe acelea învăţate de la profesorul tău, care ți le-a dat așa cum le-a primit de la cei mai vechi. Apoi — lucru care este şi mai rău — nepricepuţii aceia au numit colori o materie aşternută accidental

și n-au cunoscut substanța reală, nici ceea ce este dincolo, între substanță și accident, adică esența, și aș vrea să știi, că de monarhia acestei esențe aparține și chipul meu.“ [...]

## Capitolul II

Tot ce se cunoaște prin simțuri nu este cunoașterea simplă a lucrului [...].

Bătrînul îmi zise apoi :

— Din exemplul portretului examinat adineaori, pentru că nu-mi seamănă, ai ajuns întrucîtva la percepțiunea defectului artei tale ; acum însă, repetînd examinarea, orice vei constata, să știi că sînt umbre simbolice ale părților mele coexistente. Zic umbre simbolice, fiindcă imaginile pure și esențiale ale lor sînt arătate nu atît prin misterul începutului lor, cît pînă la punctul în care pot fi prinse și pricepute de voi ; altminterea simpla înțelepciune singură poate da pe față și dezvălui celor demni părți din adevărul singur și simplu, după bunul său plac. De asemenea, dacă un lucru creat ar ști sau ar bănuî, ca lucru necreat, ceva despre esența simplicisimă a altui creat, chiar mai mic decît el, aceasta ar fi cel mai patent blestem și nelegiuîtă ponegrire față de creator. Ba încă, bazat pe adevăr, voi spune ceva și mai profund ; creatul, ca creat, nu numai că nu poate avea știință simplă și pură despre alt lucru creat, dar însuși Creatorul nu poate înălța pe o creatură pînă la o astfel de știință ; nu poate, zic, creatul să știe simplu despre un alt creat, căci el însuși nu este simplu, ci este compus din intelect și simț. [...] Așadar de aici se deduce, că dacă este imposibil a ne ridica pînă la cunoașterea simplă a lucrurilor prin ajutorul simțurilor, rămîne ca cel creat cu ajutorul simplității intelectului, să vadă pe Creator cum este, așadar... să le cunoască pe toate în mod prezentativ cum sînt. [...]

...Noi însă, urmînd ceea ce ne învață adevărul și ne povățuiește experiența zilnică, zicem că sînt patru formele lucrurilor, deosebindu-se esențial între dînsele.

Una este ca și mută și curat obscură, totuși este mai mult sau mai puțin luminoasă, după proprietatea ei specifică și diferită, ca de ex[emplu] stîncă, piatra, gema, metalul și alte asemenea lor, care de abia dau vre-un semn de viață, dar totuși prin notele forțelor vitale, declar că trăiesc și îndeplinesc funcțiunea formei esențiale proprii. La acestea se adaugă cele născute din vegetabile, cum sînt oasele, lemnele uscate și toate cele ce prin artă sînt reduse la o formă specifică. Această formă, pentru că în adevărat atribuie lu-



crului pe „a fi“, al său, este cu adevărat și se numește forma esențială. Aici se cuvine a ști că intră formele pe care am zis că le produce arta, nu ca figuri geometrice, dar întrucît sînt înțelese ca o transformare a materiei. [...]

(În : D. Cantemir, *Metafizica*. Din latinește de Nicodim Locusteanu. Cu o prefață de Emil Grigoraș, București, Editura „Ancora“, f.a., col. „Biblioteca Universală“. Cap. VIII, pp. 56—59, 270—271.)

## ISTORIA IEROGLIFICA

*[O istorie pre cît ieste de adevărată, pre atîta ieste și de minunată]*

[...] Dară să vă aduc o istorie a lui, carea mai demult au făcut, carea pre cît ieste de adevărată, pre atîta ieste și de minunată. Și precum vrédnică ieste a să asculta, mi să pare că cu toții o viți lăuda (căci istoricul adevărat — adecă carile istoriia adevărat precum s-au avut istorisește — lauda împreună cu făcătorul împărtește, căci cela au ostenit lucrul a săvîrși, iară cesta au nevoit în veci a să pomeni. Și încă mai mult pre scriitorii decît pre făcătorii minunelor fericiți și lăudați a numi voiu îndrăzni. Căci după armele și faptele iroilor, condéiele istoricilor de nu s-ar fi pre alb clătit, încă de demult și lauda numelui lor deodată cu oasele țărna o ar fi acoperit. Și așé, acéia au fost a lucrurilor făcători, împreună și muritori, iară ceștea numelui au fost înoitori și în veci stărui-tori).

(partea a II-a, p. 91)

[...] (căci de multe ori ce ieste scădzut în fire, meștersugul cum-săcade plinéște) [...]

(partea a II-a, p. 93)

[...] Pentru aceasta și într-acesta chip a celor vechi și fericiți iroi numere (căci fericirea devărată cu cît să vecheste, cu atîta mai mult să fericeste), carile de atîția mii de ani și până acum din iscusit condéiele scriitorilor, din tocmite verșurile stihotvorților, din împodobite voroavele ritorilor și din dulce cuvîntare a tuturor gloa-

telor bună pomenirea numelui nici s-au părăsit, nici în veci să va părăsi. Care lucru vie icoana vrédnicelor sale suflete și deplină pildă următorilor săi ieste (căci toată omeniia și vredniciia omenească într-aceasta să plinește, ca pre neputincios să agiute și neștiuturiului nu numai cu cuvîntul, ce mai vîrtos cu fapta pildă aievea să să aréte). [...]

(p. 107)

[...] (că toată prostimea lucrurilor vădzînd precum sînt le știu, iară filosoful din ce și pentru ce așe sînt cunoaște) [...] (că voroava frumoasă la cei cunoscători de n-ar mai sfîrși, încă mai plăcută ar fi, iară cei necunoscători mai tare dulceață în basnele băbești decît în sentențiile filosofești află).

(p. 108.)

(În : D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*.  
Fragmente. Vol. I. Ediție îngrijită și  
studiu introductiv de P.P. Panaitescu  
și I. Verdeș, București, E.P.L., 1965.)

#### SCARĂ A NUMERELOR ȘI CUVINTELOR STREINE TÎLCUITOARE

argument	lăt.	Dovadă, cuvînt, voroavă doveditoare.
dialog	el.	Voroavă carea ieste tocmită cu întrebare și răspundere.
elegii	el.	Un fel de stiluri amestecate.
enthimema	el.	Siloghism ritoricesc.
exighisis	el.	Tîlcuire, tălmăcire, dezvăluirea voroavei ascunse.
idea	el.	Chipul a fietecui lucru pre carile mintea plăzmuindu-l ca cum ieste îl informuește.
ironic	el.	Cuvînt cu carele lăudăm pe cel de hulă și hulim pe cel de lăudat în șagă.
comedie	el.	Figuri, voroave carile scornesc rîsul și închipuiesc istoriile adevărate.
melodie	el.	Cîntare alcătuită, dulce, frumos tocmită.
modul	lăt.	Chipul, mijlocul, leacul lucrului greu.
palinodie	el.	Cîntarea, cuvîntul carile de multe ori același să proftoiește.
paradigmă	el.	Pildă, asămănare a cuvîntului, arătare prin chipurile știute.



paremie	el.	Cimilitură, cuvînt alta tîlcuind, dzicătoare.
period	el.	Drumul carile, întorcîndu-să, iarăși de unde au ieșit să întoarcă, încungiurare, împregiurare.
ritor	el.	Cela ce știe meștersugul a vorovi bine, bun de gură.
sentenție	lăt.	Sfatul cel mai de pe urmă. Cuvînt carile întralt chip nu să mai poate muta, ales.
solichismos	el.	Cuvînt carile nu ieste după canoanele gramaticăi.
simfonie	el.	Tot un glas, tocmirea la cuvînt, la glas.
tropuri	el.	Chipuri, mijloace, lesniri, împădobiri ritoricești.
fantazie	el.	Părere, închipuirea minții.
figură	lăt.	Chip, formă, schizmuirea trupului.
theatru	el.	Locul privelii în mijlocul a toată ivala.
harmonie	el.	Cîntare dulce, după meștersug tocmită.
himera	el.	Dihanie carea în lume nu să află, ciuda nevădzută, neaudzită, afar din ființă.
ypervolicești	el.	Laude preste puțința firii, cînd dzicem : frumos ca soarele, minios ca focul, înger pămîntean.
ypothetică	el.	Întrebare supusă, carea dzicem : de va fi așé, va fi așé.
ypothesis	el.	Supunere, lucrul pre carile altele să sprijinesc. Așijderea, ypothesis să înțelege arătarea și materia, carea cele mai de treabă capete supt dinsa stringe, iar la ritori să înțelege întrebare hotărîtă și sfîrșită, pre lîngă carea toate măriginile întrebării să învîrtăjesc.

(În : D. Cantemir, *op. cit.*)

## ANTIM IVIREANUL

### CUVINT DE ÎNVĂȚĂTURĂ LA DUMINECA LĂSATULUI SEC DE BRINZĂ

[Undița cuvintelor]

Fieștecare vînătoriu îș gătește sculele și ciniile meștersugului său, adecă cel ce prinde pasări zburătoare face lațuri, clucse și mreji ; iar cel ce vînează hiară sălbatece îș face pușcă, cursă de hier, gropi și altele ca acestia. Așijderea și pascariul îș face undițe, cîrlige,

plasă, sac și cite îl învață meșteșugul său, ca să dobindească și să cîștige ceia ce pohtește; iar cel ce va vrea să vineze oameni, cu ce scule socotiți că ar putea să-i vineze? (Că oamenii încă să vinează și să prind ca și peștii, după cum zice H[risto]s la [sf]i[nta] Ev[an]g[he]lie, la al. 4 cap. al lui Matthei: „Veniți după mine și vă voi face pre voi păscari de oameni“.) Nu socotesc cu alt cu nimic ca să-i poată vîna, fără numai cu învățătura și cu cuvîntul. Căci pentru om nu iaste nici undiță, nici vreun feliu de mreajă, ca învățătura, cea împletită de cuvinte cu carele să vinează și să unește cu D[u]mn[e]zeu și să ferecește cu dînsul, în veci! Această mreajă a învățaturii, punîndu-să din dreapta și din stînga, iaste foarte de folos și pentru ceste de acum și pentru cele ce vor să fie.

Această undiță a cuvintelor și cu mărturiile d[u]hului sf[i]nt prind pre om dintru adîncu păcatelor, ca pre pește dintru adîncul apei și-l scoate la lumina cunoștinței de D[u]mn[e]zeu. Deci pentru aceasta, bl[a]g[o]s[lo]viților creștini, oîți v-ați adunat astăzi la această cuvioasă și sufletească adunare, am datorie, ca un păscar suflesc ce m-au rînduit D[u]mn[e]zeu ca pre un nevrednic, să întinz mreaja învățaturii și să pui undița cuvîntului înaintea dragostei voastre și, ajutorînd iubitoriul de oameni, D[u]mn[e]zeu, am nădejde bună și făr' de îndoială, cum că voi scoate dintru adîncul turburăciunii păcatul mult vînat, căci cunosc voința inimii voastră cea bună și dragostea ce aveți spre ascultarea celor de folos, cu care vînat voi putea face masă cinstită și desfătă lui D[u]mn[e]zeu. Că nu să bucură nici să veselește D[u]mn[e]zeu cu altcevaș mai mult ca cînd s-ar întoarce cineva din cei păcătoși dintru greșalele lui la pocăință, după cum zice la sf[i]nta Ev[an]g[he]lie: „Că mare bucurie să face în ceriu pentru un păcătos ce să căiaște“; și iarăș prin rostul pror[o]cului zice D[u]mn[e]zeu: „Că nu voiesc moartea păcătosului, precum pohtesc să se întoarcă și să fie viu“. Pentru aceasta dară, vă pohtesc ca să vă deschideți urechile inimilor voastre și să ascultați cuvintele ce voi să grăiesc, pentru ca să vă folosiți voi cu ascultarea și eu cu zisele. Că zice Pavel ap[o]st[o]l[ul]: „Fericiti cei ce grăiesc în urechile celor ce ascultă“; și apoi trebuie să faceți roadă sufletească din cele ce veți auzi, pentru ca să nu vă fie ascultarea și osteneala în deșărt, că arătîndu-vă ca pomii cei făr' de roadă și ca vițele cele sterpe, ce folos veți avea de ascultarea voastră și de osteneala ce ați făcut? [...]

(In: Antim Ivireanul, *Predici*. Ediție critică, studiu introductiv și glosar de G. Strempel. București, Editura Academiei R.P.R., 1962, pp. 166—167.)



RĂSUFLARE \*

[...] Ver ce neam ce-n lume vie  
 Are-ndemn la stihurghie.  
 Și sălbatic încă cîntă,  
 Firea însă lui cuvîntă.  
 Iar noroade pricepute  
 Au fătat cu multe cute  
 Chibzuirea lor cea-nnaltă,  
 Dînd poezii drum să saltă,  
 Piste munți, pîntre flori,  
 Piste ape, pîntre nori.  
 Au întrupat ne-ntrupiri,  
 Au iconit nevediri...  
 Limba noastră prea puțină  
 Nu-i a nimui proastă vină,  
 Căci însoață rău cuvîntul  
 În pîrlejul ce dă gîndul.  
 Mai cu vreme, și cine știe,  
 Prisosire poate să vie.  
 Că scriitorii împodobesc  
 Limba, patria-și slăvesc.

(In : *Poezii noo*, Iași, [Dubăsari ?],  
 f.a. Apud : Al. Piru, *Literatura ro-  
 mână veche*, ed. a II-a, E.P.L.,  
 1962)

DINICU GOLESCU

INSEMNARE A CALATORIEI MELE

[Pictura ca imitație]

[...] Altă cadră, o fereastră zugrăvită cu fofezele deschise și  
 un cap de om scos pe fereastră, să uită afară. Această cadră, de  
 nu ar fi în odaie unde sînt mulțime de cadre, ci ar fi potrivită la o

\* În înțelesul de atunci : destăinuire.

fereastră de casă, nu numai orice trecător îl va socoti de viu și i să va închina, ci adevărat, chiar zugravii ar păți această înșelăciune. Căci cu toate că fieșcare vede cadra cu pervazuri de lemn, și tot unii întreabă să nu cumva să fie cap adevărat bălsămuit și denadins cu vreun mijloc potrivit acolo, și de le-ar fi slobod a[r] și pipăi cu mina.

(Fragment. În : *Insemnare a călătoriei mele făcută în anul 1824, 1825, 1826*. Ediție îngrijită de G. Popp, București, 1964, E.P.L., col. „B.P.T.”, p. 263.)

ANTON PANN

#### DESPRE ÎNVĂȚATURA

Ce înveți la tinerețe, aceea știi la bătrînețe.  
Omul în copilărie lesne-nvață orce fie.  
Meșteșugul la om e brățară de aur.  
Nici un meșteșug nu e rău, ci oamenii sînt răi.  
Cine învață la tinerețe se odihnește la bătrînețe.  
Calul bătrîn nu se învață în buiestru.  
Cine știe carte are patru ochi.

Dar

Orce cu bătaie de cap să dobîndește,  
Pe drumuri nu să găsește.  
Procopseala nu să cumpără cu bani, ci să cîștigă cu ani.  
Banii nu aduc procopseala, ci procopseala aduce banii.  
Omul cît trăiește învață și tot moare neînvățat.  
Nimenea nu poate să zică : acum le știu toate.

De aceea

La orce treabă, pe Stan pășitul întreabă.

Că

Cine întreabă nu greșește,  
Orbul cu întrebarea a nemerit Brăila.

Dar

Nu cere de la prost învăț și de la bătrîn băț.

Că

Orb pe orb povățuind, cad amîndoi în groapă.  
Orbul își caută acul în aria cu paiele și surdul îl povățuiește  
unde sună.  
Nu cine trăiește mult știe multe, ci cine umblă mult știe multe.



Mult trăiești, multe auzi ; mult umbli, multe vezi ;  
Mult trăiești, multe pătimești ; multe greșești, multe-nveți.

Iar

Găina care clocește niciodată nu e grasă.

Dar și

Piatra care se rostogolește din loc în loc nu prinde mușchi.

Toată musca nu face miere.

Toate străchinile nu sînt pentru ciorbă.

Procopseala nu e cîrpă să o mototolești și să o bagi în sîn.

Că

Unde nu e cap, vai de picioare.

A lipsit de acasă nuaouă ani și s-a întors cu doi bani.

S-a dus bou și s-a-ntors magar.

Căci

Omul sfîntește locul, iar nu locul pe om.

Toată lumea este școală.

Și

Vremea învață pe aceia ce n-au dascăl.

Adică :

Nevoia învață pe om și nuiaua pe copil.

Ursul nu joacă de voie, ci de nevoie.

De aceea

Pisica rîzgăiată nu prinde șoareci niciodată.

Și

Copilul nepedepsit rămîne neprocopsit.

Copilul rîzgăiat rămîne neînvățat.

(În : Anton Pann, *Scrieri literare*,  
ediție îngrijită de Radu Albala și  
I. Fischer, E.P.L., București, 1963,  
pp. 141—142.)

IOAN BUDAI-DELEANU

EPISTOLIE INCHINATOARE  
Cătră Mitru Perea, vestit cîntăreț !

[Cel înțelept va înțelege]

[...] În cît e pentru firea aceștii alcătuirii a mele, adecă a *Țiganiadei*, am să-ți aduc-aminte cum că eu învățînd lătinește, italianește și franțuzește, întru care limbi să află poesii frumoase, m-am

îndemnat a face o cercare : de s-ar putea face și în limba noastră, adică cea românească (căci a noastră cea țigănească nu să poate scrie și puțin o înțeleg), cevaș asemenea ; și-am izvodit această poveste pe care după limba învățată am numit „poemation“ — adică mică alcătuire poeticească întru care am mestecat întru adins lucruri de șagă, ca mai lesne să să înțeleagă și să placă. S-află într-însa și critică, pentru a cărei dreaptă înțelegere te poftesc s-adaugi oarecare luări-aminte, căci știu bine că vei înțelege ce am vrut eu să zic la multe locuri.

[...] Însă tu bagă samă bine, căci toată povestea mi să pare că-i numa o alegorie în multe locuri, unde prin țigani să înțeleg și alții, carii tocmă așa au făcut și fac, ca și țiganii oarecînd. Cel înțelept va înțelege !...

În urmă trebuie să știi, bade Pereo, cum că această operă (lucrare) nu este furată, nici împrumutată de la vreo altă limbă, ci chiar izvoditură noao și originală românească. Deci, bună sau rea cum este, aduce în limba aceasta un product nou. Soiul acestor felii de alcătuiuri să cheamă comicesc, adică de ris, și de acest felii să află și într-alte limbi. Însuș Omer cel vestit, moșul tuturor poezilor (cîntăreților în stihuri), au alcătuit *Bătălia șoarecilor cu broaștele*. Deci Omer este de bună samă începătoriul, precum acei înaltei neasămănate poesii, ce s-află în *Iliada* și *Odissea*, așa și aceștii mai gioase suguitoare a noastre. După dînsul, în cît știu, au scris Tassoni italienește un poem, *La secchia rapita*, adică vadra răpită, și precum înțalesăi, în aceste zile un abate Casti, acum pe vremile noastre, încă au alcătuit o asemenea istorie, ce au numit-o *Li animali parlanti*, adică jivinile vorbitoare. Numai cît povestea lui nu atîrnă pe temeiul istoricesc ca a noastră. Iară să fie alcătuit cineva ceva despre țigani, n-am cetit nice într-o limbă. Doară pentru că la alte neamuri evropești puțin sînt cunoscuți țiganii, și pentr-aceasta o alcătuire ca aceasta la dînșii n-ar avea haz. Dară la oamenii din țara noastră, care treiesc cu țiganii și le cunosc firea, nu poate să nu fie primită o izvoditură ca aceasta, cu atîta mai vîrtos, cu cît eu m-am silit în cît era cu putință, a metahirisi multe cuvinte și voroave după gustul țigănesc, mai vîrtos unde vorbesc țiganii între sine.

(Fragment. În : I. Budal-Deleanu, *Țiganiada*, vol. I, E.S.P.L.A., București 1956, col. „B.P.T.“, pp. 42—43 și 43—45.)



## ARTILE SAU MĂESTRIILE CELE FRUMOASE

*[Arta presupune știință]*

[...] Artă sau măiestrie, cum i-a zis românul, se numește tot ce poate produce omul cu mintea și puterile sale trupești și sufletești, într-un mod care să ne poată storce admirațiunea și încântarea noastră. Așa zice românul în viața de obște despre un om ce cîntă frumos, despre un june ce saltă sau joacă cu tact și foc, despre un muzicant ce sună un instrument cu ghibăcie, că el cîntă, saltă au sună instrumentul cu măiestrie. O femeie ce coasă frumos, ce știe scoate fire și a le împlea cu feliurite flori, o numește cose-toreasă cu măiestrie. Cu un cuvînt, lucrul la care vedem că omul lui a întrebuițat o istățime deosebită, a desfășurat un talent frumos, o agerime de minte îl numim lucru artificial sau maiestru. În înțelesul acesta ne vine la îndămintă a extinde însemnarea acestei vorbe pînă și la unele meserii mai fine, zicînd că ceasornicariul, strungariul ș.a..., cari se coprink cu unelte atît de delicate, lucră scule atît de filegrane, sînt artfici, iar nu meserieri. În zilele noastre avem, și de aici înainte vom avea și mai multe ocaziuni a vedea feliurimi de machine, care, prin ingenioasa lor așezare și compuse-țiune, produc în cîteva oare, cu ajutoriul de doi-trei oameni, atîta lucrare, cîtă nu se putea cîștiga mainainte prin sute de oameni în mai multe zile. Pe aflătoriul unei asemenea machine avem toată dreptatea a-l numi artist sau om măiestru. Am citit, sau, neștiind a citi, am ascultat cu multă plăcere la citirea au cîntarea unui vers frumos, ce vorbea despre o materie care ne interesa din inimă, și pe poetul sau urzitoriul acestui vers au cîntec l-am încărcat cu laude și l-am numit fără îndoială artist în feliul său. Am văzut o icoană sau portretul unui bărbat nouă cunoscut, și ne-am mirat de maiastra mină a zugravului sau pictorului care l-a știut nimeri atît de bine. Am ascultat de multe ori cîte la un țigan — căci românului pînă acum i-a fost rușine de această artă minunată — care ne trăgea dulce cu arcul pe vioară (diplă, ceteră, lăută), cînd de bucurie, cînd de întristare, și istățimea lui ne-a surprins întru atîta, încît am fost gata a ne împărți cu dînsul nu numai mîncarea și băutura, ci și banii din pungă. Am văzut pe un arhitect au păleri ridicînd cu multă măiestrie o boltă au o cupolă înfricoșată, sau trăgînd un pod măreț peste o apă; am văzut iarăși pe un om în-ghiboșat de spate tăind au scobind cu o dăltuță mică într-un stan

de marmoră au de piatră, și nu ne-am putut ascunde admirațiunea noastră, fără să ne luăm ocaziune a cerceta mai departe după una sau alta din aceste măiestrii, căci însemnătatea și importanța acestora încă nu o cunoaștem. Iată, dar, arțile sau măiestriile cele frumoase ! Dar unde se învață, cu ce preț se câștigă acele și cine este chemat spre a lor îmbrățișare ?

Arta sau măiestria este o floare plăpîndă, care nu crește decît în pămîntul unde domnește dreptul și moralitatea, pacea, liniștea și securitatea publică, cultura și științele, adică în viața cetățeană, într-un stat bine regulat și apărat de turburările și năvălirile celor neastîmpărați și neîmpăciuiți. Arta și științele sînt ramii uneia și aceleiași trupine, una umbrează, nutrește, coace sau aduce la maturitate pe cealaltă. Știința pășeste de la unul la mulți, iar arta sau măiestria din mulți își alege pe unul, ea este știința întrupată. Mai mulți pot cunoaște o știință, însă nu toți sînt în stare a o aduce la atîta, ca să devină artiști sau maieștri în ea. Mulți filosofi au fost în lume, însă nu toți au pătruns cu știința lor, ca să deducă din aceea, fără a chema întru ajutori revelațiunea sau descoperirea, existența unui Dumnezeu adevărat. De aceea putem zice că arta presupune știință, însă știința nu totdeauna artă. Științele politice de stat ne învață a cunoaște statul, părțile din care este compus și deosebitele puteri ce lucră într-însul, iar arta sau măiestria statului se învîrte pe lîngă alte puteri mult mai fine, care țintesc a-i da lui viață și a-l conduce pe căi sigure. Statul se aseamănă foarte cu o clădire mare sau cu organismul trupului omenesc. Precum la clădirea unei case se întrebue mulți oameni ca lucrători și naintători de zidire, iar artiști sînt numai aceia cari, ținînd înaintea ochilor planul clădirei, regulă deosebitele lucrări, spre a putea ajunge la ținta dorită ; precum în organismul ființei omenești nenumărate funcțiuni ale vieții umane se fac de sine fără știre și precugetare, și numai libera voință sau mintea poartă cîrma și se folosește de ele, așa merge și cu statul : o nenumărată mulțime de oameni adună întocma ca albinele mierea în coș, și numai aceia sînt artiștii statului cari, folosindu-se de aceste agregate, poartă cîrma cu tărie, după principiile ce și-au propus de la început, spre a putea veni la limanul fericirii, care este și trebuie să fie ținta fiecărui stat.

Pînă aici am vorbit despre artă îndeobște, acum însă voim a reduce însemnarea lor la o sferă mai îngustă, adică a vorbi despre arțile cele frumoase, care se numesc și liberale. Acestea sînt : poezia, muzica vocală și instrumentală, adică cîntarea din gură au cu o unealtă, desemnul și pictura, arhitectura și sculptura, saltul, mimica și teatrul.



Cînd spiritul omenesc vine în atingere cu lumea simțirilor, pe loc se deșteaptă în el acea scînteie dumnezeiască, ce pînă atunci stătea ascunsă, care-l însuflețește și îmbărbată ca să se încerce a păși pe cîmpul uneia sau alteia din aceste arti frumoase. Goethe, întrebînd ce este poezia, a răspuns : poezia este un simțement viu de a cuprinde lucrurile din lume după toate împregiurările lor, și puterea de a le reproduce sau răspica cu grație și suavitate. Apoi, ce se zice despre poezie se înțelege și despre celelalte arti frumoase. În această scurtă definițiune se cuprinde foarte mult. Artistul va să zică trebuie să aibă voie și putere, gust și tact întru alegerea lucrului, o deosebită aplecare spre aceea cuprindere, pînă cînd să poată aduce obiectul la o perfecțiune deplinită. Pentru aceea sînt așa rare capitele d-operă în cîmpul artilor frumoase, căci rar se întîmplă ca să se plinească toate condițiunile aceste. Unul își alege o idee măreață, dar n-are chemare ca să o execute cu măiestrie ; celalalt începe cu măiestrie și la urmă se pomenește în meserie. Arta are momentele sale de producere, întocma ca amorul, în care spiritul creator străbate în o parte a simțirilor, pe care o face purtătoare și conducătoare de puterea sa. O lucrare numai atunci devine măiastră cînd puterile spirituale ce le-a întrebuintat artistul lucră cu însuflețire asupra omului său, încît privitoriul se răpește și fără voie de admirațiune. Ce e drept, atîrnă mult și de gradul culturai în care se află insul ce cearcă să judece acel cap d-operă, fie acela o persoană, fie un popor, o națiune întreagă. Contimpurarii lui Omer cu mult au fost mai proști decît să poată străbate în spiritul poeziilor lui ; Alexandru cel Mare, deși geniu în rezbel, dar icoana lui Apele, ce-l înfățișa la Efes călare, tot n-a știut-o stima și prețui după cuviință, pînă cînd calul lui nu începu a rînceza la calul cel zugrăvit, ca și cînd ar fi văzut un cal viu, încît Apele avu toată dreptatea să zică lui Alexandru : „Împărate, calul tău mai mult se pricepe la pictură decît tu însuți“.

Artistul nu poate să nu vină în atingere cu tot ce este împregiur de sine. Pe el îl încîntă o frunză ce se mișcă pe un copaci, îl aduce la însuflețire o privire de pe un munte, o pasere ce zboară, ținutul în care trăiește, patria în care s-a născut ; pe el îl mișcă istoria, religiunea, științele, năravurile, drepturile, limba, monumentele poporului său, al cărui mădulari este și el. Fantasia lui află nutrementul său spiritual în ideile și părerile, județele și prejudețele, patimele de care este stăpînită soșietatea în care se află. Toate aceste însă atîrnă foarte mult de la întocmirea și legile statului ce-l îndatorează. Deci n-are să ne prindă mirare dacă într-un stat, în care legiile lui nu sufăr o desfășurare liberă a puterilor sufletești, vom căuta în deșert după artiști, bărbați cu renume în științe,

genii, mijlocitori de epoce nouă în privința propășirii și a perfecționării de popoare. Cît de mult poate strica unui stat întreg un asemenea geniu, omuleț nebăgat în seamă, mai ales cînd lovește în inima unui popor ce geme sub jugul servitutei, sub varga despotismului, nu cere trebuința a dovedi exemple culese din istoria timpului străvechi, ci ajunge dacă vom zice că un singur cîntec, *Marsileza* a fost în stare a însufleți pe poporul frîncesc ca să nu-i pese de foc și de sabie. De cîte ori nu s-a întîmplat ca o singură icoană înfățișătoare de starea poporului apăsător, au de despotismul cutărui bărbat, să facă mai mare mișcare și zguduire în masa poporului, decît sute de articuli scriși în spiritul opozițiunii și împărțiți fără plată între popor. [...]

(Fragment. În : Andrei Mureșanu, *Poezii și articole*. Ediție îngrijită și prefată de D. Păcurariu, E.P.L., București, 1963, pp. 139—144.)

GH. ASACHI

#### INAINTE CUVINT

(la Poezii, Iași, 1836).

[*Poezia — product al cugetării*]

Toate limbele au început a lor carieră literală prin poezie, pentru că simțirea, ce este a ei mumă, timpuriu să deșteaptă în om, cînd cunoștințele să cîștigă numai prin îndelungate ostenele.

Această plecare cătră versuire să însemnă și între români, mai ales de cînd raza culturei au început a ni lumina. De asemenea au fost și acele întăi a mele îndeletniciri din care, ca o pîrgă literală, cîte au scăpat de focul anului 1827, cutez astăz a da la lumină următoarea culegere.

Îndreptat de pilde clasice și de firea limbei, m-am sîrguit a urma sistemii care cere ca poezia, ce este productul cel mai ales a cugetării prin simțire înălțată, să răsune prin ziceri elegante și armonioase, încît de asemenea prelucrată fiind limba, va putea odineoare a să arăta vrednică de a ei strălucită spiță cu acea italiană.

Întăile mele compuneri românești sint din 1812, din care unele pe rînd, răzlețite s-au fost publicat. Înaintindu-mă cu această cercare, în deosebite feliuri scrisă, doresc a îndemna pe iubitorii de



poezie ca prin a lor talant să îndeplineză un ram atîta de plăcut, carile spre bine va înrîuri asupra limbei și haractîrul compatrioților.

Ieși, 1 martie 1836

(În : Gh. Asachi, *Opere*, vol. I. *Versuri și teatru*. Ediție critică și prefață de N. A. Ursu, Editura „Minerva”, București, 1973, p. 475.)

#### ÎNAINTE CUVÎNT

(la *Lapeirus* \*, Iași, 1837)

[*Înfățișînd întîmplări a oamenilor*]

Scoposul teatrului este, prin mijloace desfătătoare înfățișînd oarecare însemnate întîmplări a oamenilor, a-i învăța moralul, a-i face de a prețui virtutea și faptele cele laudate, a defăima răul și a critica deprinderile vrednice de ris, spre a se feri de ele; într-un cuvînt, teatrul adauge mult cătră sporirea civilizației unei nații.

(Fragment. În : Gh. Asachi, *Opere*, op. cit., p. 108.)

GR. ALEXANDRESCU

#### CITEVA CUVINTE ÎN LOC DE PREFĂȚĂ

[*A atinge ținta adevărului*]

— Pentru ce nu publici scrierile Dumitale, întrebai mai deunăzi pe un bărbat de spirit și de gust care ține ascunse în portofoliul său mai multe manuscripte de poezii. — M-am speriat, îmi răspunse, de cînd am văzut atîția poeți... Negreșit, niciodată nu am avut mai multă îndestulare, nu zic de poezie, ci de versuri. De

\* Scriere a lui Asachi, „dramă serie cu cîntice prelucrată de pe a lui Koțebue”, jucată la 23 februarie 1837, la Iași.

unde vine aceasta ? Poate în parte din greșita idee că arta poetului ar fi mai ușoară decît a prosatorului, după cum socotim cei mai mulți atunci cînd intrăm în cariera literilor cu toată încrederea juneței și neexperienței ; poate însă asemenea dintr-o lege înaltă care va ca poeții să fie cele dintîi instrumente ale geniului noroadelor, cînd geniul acesta începe să se deștepte. În adevăr, armonia avînd o atracție naturală pentru cei mai mulți oameni și versurile frumoase întipăririndu-se cu lesnire în memorie, toți aceia care la începutul civilizațiilor simt sau cred a simți în sufletul lor o scînteie divină, aleg instrumentul acesta ca cel mai sigur, spre a-și răs-pîndi ideile lor. De aceea poezia e cea mai antică artă a spiritului omenesc ; de aceea legile popoarelor celor antice erau scrise în versuri ; de aceea în ierarșia literelor poezia are un loc așa de înalt. Ea face cea mai mare parte a gloriei națiilor ; și cele mai însemnate fapte, cele mai înalte descoperiri au trebuință de ajutorul ei ca să poată trăi. Dar cu cît arta este mai frumoasă, atît este mai anevoie ; cu cît sînt mai rari pòeții cari au lăsat numele lor de veacuri, atît mai numeroși aceia cari s-au pierdut în adîncul uitării.

Faimosul Béranger, puternicul liric al timpilor moderni, poet popular cu aristocratice forme și unul din capetele cele mai rezonabile ale Franței, zice că multe din cîntecile sale cele mici l-a costat două și trei săptămîni de lucru ; mărturisire ce dovedește cită strășnicie trebuie să aducă un autor la compunerea scrierilor sale ; căci arta este așa de întinsă și variată, frumosul are atîtea nuanse delicate și fugitive, lucrările imaginației atîta trebuință de ale rezonului ca să poată ajunge ținta lor, care este frumosul ideal sau strălucirea adevărului, după cum zice Platon, încît nu este de mirare dacă desăvîrșirea lipsește la mulți, cărora însă nu le lipsește talentul, și dacă literatura noastră mai ales, a căria parte poetică nu se compunea pînă în anii din urmă decît de niște balade tradiționale, inspirații necultivate ale suferinței și ale naturei sălbateci, nu este, zic, de mirare dacă literatura noastră n-a produs încă nici un cap d-operă care să poată sluji de model netăgăduit : acelea nu ies decît în literaturile formate și în limbile statornicite, după cum o știu cu osebite toți aceia care scriu, și prin urmare cunosc influența ce are limba asupra stilului.

Ce poci zice acum de poeziile mele ? O parte din ele s-au tipărit la Iași, în anul 1842, și de favorul de care mă bucuram atunci a contribuit negreșit la primirea ce li s-a făcut, după cum se întîmplă cu tot ce este poprit. Retipăririndu-le acum, am șters pe unele, am vrut să îndreptez pe altele și am adăogat cîteva, între care unele sugeturi istorice de un interes național, și prin urmare



și mai puțin egoist; căci eu sînt din numărul acelor care cred că poezia, pe lângă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoră să exprime trebuințele societății și să deștepte simțimente frumoase și nobile care înalță sufletul prin idei morale și divine pînă în viitorul nemărginit și în anii cei vecinici.

Sînt departe de a crede că am tratat aceste sujete cu tot interesul de care sînt priimitoare. Dar o scriere este totdeauna un mijloc de a face alta mai desăvîrșită, și eu voi fi cel dintîi a aplauda pe acela ce va face mai bine.

(Prefață la ediția din 1847, *Suvenire și impresii, epistole și fabule de Grigorie Alexandrescu*, București, Tipografia lui C. A. Rosetti și Winterhalder, 1847. În: Gr. Alexandrescu, *Opere*, vol. 1, *Poezii*. Text stabilit, note, comentarii și variante de I. Fischer. Studiu introductiv de Ion Roman. Buc., Editura Minerva, 1972.)

#### EPISTOLĂ D.I.C. \*

[...] *Dar adeseaori poezii lucrurile zugrăvesc,  
Nu precum sînt în ființă, ci cum și le-nchipuiesc.  
Și acei ce fericita neavere-au lăudat  
Ale ei dulceți și bunuri nu crez să le fi gustat. [...]  
Bine-ar fi dacă vederea aș putea s-o amăgesc,  
Ș-un obiect ce urît este frumos să-l închipuiesc,  
Dar măcar deși-nchiz ochii, nu poci imita de tot,  
Pe modelul rătăcirii, pe viteazul Don Quichotte. [...]*

(Fragment. În: Gr. Alexandrescu, *Opere*, I, Ediție îngrijită de I. Fischer, E.S.P.L.A., București, 1957, p. 108.)

#### EPISTOLĂ D.I.V. \*\*

[...] Apoi vine cugetarea. P-al meu duh îl întreb: Știi  
Dacă tu în felu-acesta ești născut sau nu să scrii?  
Cite planuri astă aspră idee mi-a stînjinit!

\* Ion Cîmpineanu.

\*\* Ion Voinescu.

Și din ce cărări plăcute cu putere m-a oprit !  
 Eu aseamăn a mea stare cu a unui călător  
 Care neștiindu-și calea, fără povățuitor,  
 Se oprește p-o cîmpie, și cu totul întristat  
 Drumuri vede, dar nu știe care e adevărat.  
 Pleacă, se întoarce-ndată, se pornește iar pe loc,  
 Pierde vremea prețioasă și aleargă-ntr-un noroc.  
 Astfel sînt și eu ; ca dînsul totdeauna rătăcit,  
 Ca să nu-l pierz, lăsînd drumul, poate cînd l-am nemerit

Patima inimei mele, chiar și streine nevoi,  
 A le pune pe hîrtie sînt silit fără să voi.  
 Apoi cînd în elegie destul nu poți să vorbesc,  
 Și s-arăt fără sfială toate cîte socotesc,  
 Vreun dobitoc îndată vine înaintea mea  
 Și-mi ridică cu lesnire sarcină orcît de grea.  
 Lupii, urșii îmi fac slujbă, leii chiar mi se supun,  
 Adevăruri d-un preț mare, cînd le poruncesc, ei spun.  
 Socotesc că putem zice, fără să ne îndoim,  
 Că e prea bun pentru fabuli veacul în care trăim ;  
 Măcar că se află oameni care nu pricep de loc  
 Cum a putut să vorbească un sălbatec dobitoc,  
 Și care vin să te-ntrebe dacă e adevărat  
 Că în vremea veche cîinii au vorbit așa curat.  
 Însă, cum știi foarte bine, *adevărul dezvelit,*  
*Fără mască, între oameni lesne nu e priimit,*  
*Și subt feluri de podoabe dacă nu îl tănuiești,*  
*Neînțeleapta lui ivire poate scump să o plătești.*  
 Tu dar, care-ai zis odată cum că neamurile-ncep  
*Prin poezie ființa ș-a lor stare de-și pricep \**,  
 Slăbiciunea muzei mele vină a o îndrepta ;  
 Căci de scriu astăzi în versuri, asta este vina ta.  
 Tu amorul poeziei mie mi l-ai însuflat,  
 Și exempluri îndestule de ce e frumos ai dat. [...]

(Fragment. Op. clt., vol. I,  
 pp. 100—101.)

\* Vezi : *Cununa Cirlovii* de Iancu Văcărescu.



COSTACHE NEGRUZZI

TRIIZECI ANI SAU VIAȚA UNUI JUCĂTOR DE CĂRȚ \*

[Teatru îi o oglindă]

Teatru îi o oglindă. Tot ce este în lume, în istorie, în om, se prevede. El învie pe eroul mort și după trecire de veacuri îl aduce de înflăcărează iarăși simțirea și inima privitoriului. El înfruntează pe cel rău, arătându-i subț o alegorie frumoasă toată uriciunea și despra duirea năravului sau, și criticînd pe cel trecut, lovește și arată cu degetul pe cel de față.

(Fragment. În : C. Negruzzi, *Opere alese*, vol. I, *Proză*, E.S.P.L.A., București, [1957], p. 272.)

A. RUSSO

POEZIA POPORALĂ

[O largă prescriere de starea morală,  
de obiceiurile și de organizarea so-  
țială]

I

Datinele, poveștile, muzica și poezia sînt arhivele popoarelor. Cu ele se poate oricînd reconstitui trecutul întunecat.

Din studiul lor ne vom lămuri despre originea limbei noastre, de nașterea naționalității române, de plecările naturei cu cari este înzestrat poporul, și de luptele ce le-au susținut coloniile romane pîn-a nu se priface în locuitorii de astăzi ai vechei Dacie.

Între diferitele neamuri răspîndite pe malurile Dunării, nici unul nu are, ca neamul românesc, o poezie populară atît de originală, atît de variată, atît de frumoasă și atît de strîns unită cu suvenirile Antichității.

Născut din sînge meridional, strămutat de sub un soare fierbinte într-o țară nouă, neamul român a păstrat o închipuire fe-

\* Prefață la traducerea cu același titlu a melodramei lui V. Ducange și M. Dinaur, publicată în Tipografia „Albinei”, Iași, 1835.

cundă, vie, grațioasă, o agerime de spirit, care se traduce în mii de cugetări fine și înțelepte, o simțire adâncă de dragoste pentru natură și o limbă armonioasă, care exprimă cu gingășie și totodată cu energie toate aspirările sufletului, toate iscodirile minții.

Să luăm de exemplu aceste versuri dintr-o baladă :

*Viața omului  
Floarea câmpului !  
Cîte flori p-acest pămînt  
Toate se duc la mormînt ;*

*Însă floarea lacului  
Stă la ușa raiului  
De judecă florile,  
Ce-au făcut miroasele !*

Mult am cerceta în literaturile cele mai înaintate și în operele poetilor celor mai emininți, fără a găsi o idee atît de minunată și așa de frumos zisă. O asemenea idee este rezumatul cumînției omenesti, relevarea sîmțului de nemurire exprimat prin glasul poporului. *Vox populi, vox dei !*

## II

Poezia populară este întîia fază a civilizației unui neam ce se trezește la lumina vieții, iar cînd acest neam cade din vechea sa civilizație, poezia populară devine *paladium* al limbei și al obiceiurilor strămoșești. Pentru noi, ea este și o fază, și un *paladium*.

De vom deschide pre Virgil și pre Ovid, ne vom găsi, pot zice, acasă la noi. Virgil, istoricul didactic și poetic al vieții agricole, autorul *Georgicelor*, descrie însăși viața cîmpenească a românilor de astăzi. Ovid este izvorul credințelor mitologice ce sînt răspîndite între noi prin povești și tradiții. În ele găsim, ca și în gura poporului nostru, fete și flăcăi schimbați în brazi, în păuni, în dafini, dobitoace cari grăiesc, păsări măiestre etc., etc.

Pe lîngă acești doi creatori de poezie antică s-a adăogit un al treilea poet, *păstoriul* cîmpiilor și al munților noștri, care a produs cea mai frumoasă epopee păstorească din lume : *Miorița*. Însuși Virgil și Ovid s-ar fi mîndrit, cu drept cuvînt, dacă ar fi compus această minune poetică.



## III

Poporul e un mare neolog, cînd îi face trebuință ; el răstoarnă sistemele învățaților, cînd ele nu sînt întemeiate pe logică, și își formează o limbă curată, expresivă, armonioasă, căci îi place armonia. El cată a cuprinde în puține cuvinte o lume de idei, fiind „vorba lungă sărăcia omului“, adică sărăcia gîndului ; prin urmare tocmai în forma fazelor lui descoperim rudirea limbei noastre cu limba latină.

Poporul împarte poeziile sale în *cîntice bătrînești*, în *cîntice de frunză*, în *doina* și *hore*.

Cele mai multe balade ce le avem datează de la secolii XVI, XVII și XVIII, precum : *Toma Alimoș*, *Gruia Grozovan*, *Codreanu*, *Ghimciu*, *Novac* etc.

Soțietatea de pe atunci era războinică ; toți oamenii erau înarmați și în picioare toate ideile pornite spre luptă cu dușmanii țării. Principatele noastre de-abia știau că au tractate cu țările vecine : loviri erau zilnice cînd cu leșii, cînd cu ungurii, cînd cu tatarii, cînd cu turcii și, ce e mai trist, cînd chiar cu românii !

Arăturile se făceau cu o mîină pe coarnele plugului și cu una pe pală, căci tatarul sta la pîndă în marginea țării. Cînd tatarul prăda în țară, românul găsea cu drept să-și întoarcă paguba cu dobîndă : așa el era mai mult prin Buceag decît pe-acasă.

Cînticele bătrînești adevăresc cronicile, însă cînticele au un ce care te mișcă pînă-n suflet ; nu poți sta în neîmînire, cînd auzi pre Gruia Grozovan zicînd :

*Alei ! tu, Ghirai bătrîn,  
Lasă cel hanger la sîn,  
Că eu sînt pui de român  
Și nu-mi pasă de păgîn !*

Nu poți să nu admiri calul lui Codreanu, care cînd fugea : „văile se limpezea !“

Nu poți să stai nesimțitor în auzul armoniei limbei poporului, cînd Toma Alimoș zice murgului său :

*Așterne-te drumului  
Ca și iarba cîmpului  
La suflarea vîntului !*

Frumoase timpuri de vitejie au fost acelea unde românul intra în doi ca în doisprăzece și unde hanul tatarilor trimitea jalobă

cătră domnii Moldovei, cu rugămintea ca să poroncească Grozovenilor de pe atuncea *de a nu li mai opri calea, cînd se întorceau cu pradă din Țara Leșească!*

Însă roata norocului se întoarce! Starea Principatelor se schimbă; neatîrnarea lor piere; poporul suferă, vitejia lui amorțește și trece de la gloate la cete, de la cete la indivizi, și prin urmare baladele strămoșești sînt înlocuite prin *cîntice de frunză, cîntice hoșești*.

#### IV

Poezia populară este nu numai expresia cea mai vie a caracterului național, dar ea aruncă și o lumină asupra comerțului din timpurile trecute:

*Măiculița tot mă-ntreabă,  
Care muncă mi-i mai dragă?  
Un cal bun de călărie  
Și arme de Veneție.*

Nici Miron, nici Niculcea, nici Urechie în cronicile lor nu pomenesc de comerțul venețianilor și al genovenilor cu țările noastre; însă cînticul popular îndeplinește acea lacună cu două cuvinte.

El asemenea, arată dragostea nemărginită a românului pentru frumusețile naturei, ca o moștenire virgiliană:

*Primăvară, muma noastră,  
Ia zăpada de pe coastă,  
Iarba verde să mai crească,  
Sufletu-mi să-mi răcorească;  
Să-mi aud ceriul tunînd,  
Să mai văd turme pascănd etc.*

Este dar de nevoie a mai analiza simțirea în aceste rînduri și poetica lor frumusețe?

Este oare vreo introducere mai minunată în literatura modernă, un tablou mai omeric decît această strofă care începe un vechi cîntic haiducesc?

*Sub poale de codru verde  
O zare de foc se vede  
Și-mpregiurul focului  
Stau haiducii codrului !... etc.*



Este mai simplă, mai colorată, mai frumoasă descriere decât aceasta din *Balada Badiului*?

*Pe luciul Dunării,  
La scursurile Gîrliei,  
La cotitura mării,  
Ian, mări, că mi-și venea...  
Un caic lung, șinuit,  
Pe dinăuntru poleit,  
Cu postav verde-nvălit,  
Și-n caic ședea lungit  
Tăietorul frîncilor,  
Măcelariul turcilor !... etc.*

Poezia populară se mai deosebește și prin o cunoștință psihologică, care denotă spiritul observator al poporului.

De voiește să arate cochetăria femeiască, cînticul zice :

*Puica trece și zîmbește  
Și-a mă zări nu voiește... etc.*

În balada *Păunașul codrului*, femeia privind lupta pe moarte a doi voinici, carii o iubesc, zice cu mîndrie :

*Din doi care-a birui  
Eu cu dînsul m-oi iubi,  
Bărbățul voios mi-a fi... etc.*

La notițele prețioase despre relațiile (referințele) noastre politice și comerciale, poezia populară mai adaugă o largă prescriere de starea morală, de obiceiurile vieții intime și de organizarea soțială a Principatelor : prin urmare poezia populară trebuie să fie obiectul studiilor noastre serioase, dacă vrem să aflăm cine am fost și cine sîntem.

Albia literaturii noastre e atît de îngustă, că de aș zice că mai nici o scriere nouă nu posedă condițiile unei scrieri nemuritoare, aș zice un adevăr supărător pentru tagma literaților, și adevărul, de cînd lumea, îmblă cu capul spart, însă mărturisesc că privind babilonia limbistică din zilele noastre, mă îngrijesc pentru viitorul nostru literar și mă mîngîi numai cu credința că acest viitor își va găsi loc de scăpare în poezia populară !

Îmi închipuiesc că sînt un străin sosit în Moldova sau în Valahia, cu dorința de a studia istoria, datinile, natura și geniul neamu-

lui românesc. Cumpăr o bibliotecă întreagă de cărți scrise în felurite jargonuri, istorie, poezie, jurnalistică etc.

Deschid o carte istorică, și văd în ea nume, date, pomeniri de războaie, însă nici o idee de mișcarea socială, de instituturi, de gradul civilizației diferitelor epoce. Nemulțumit, mă duc să vizitez monumintele, doar voi descoperi un vestigiu din lumea trecută: monumintele lipsesc! Mă întorc deci la limba și la literatura de astăzi! Aicia mă cuprind fiori de gheață!

Gramaticile îmi par niște seci disertațiuni de limbistică latină, franceză, italiană... însă nu adevărate gramatici românești.

Cercetez literatura și dau de o amestecătură indigestă de limbile neolatine, de o sumă de idei luate fără nici un sistem de la străini, și prin urmare nu-i găsesc nici un caracter original.

Undi este dar românismul? Unde să-l caut, pentru ca să-mi fac o idee esactă de geniul român?

Din întâmplare mă primblu într-o zi printr-un iarmaroc, și deodată mă cred în altă lume. Văd oameni și haine ce nu văzusem în orașe; aud o limbă armonioasă, pitorească și cu totul străină de jargonul cărților. De unde eram la îndoială dacă românii sînt o nație sau o colonie cosmopolită modernă, un soi de Algeria franco-italiano-grecescă, încep a întrevădea adevărul.

Iată un om cu fizionomia veselă. El intră într-o colibă de frunze, scoate de sub suman un instrument ce-i zice lăută, și se pune a cînta. Mulțime de oameni se îndeasă împregiurul lui și îl ascultă cu dragoste, căci el zice balade strămoșești!... Ochii-mi se deschid; o naționalitate întreagă se dezvăluie în graiul, în hainele, în tipul antic, în cînticele acelor oameni.

Lăutariul cîntă:

*Pe cîmpul tinechiei,  
Pe zarele cîmpiei,  
Răsărit-au florile  
Odată cu zorile?  
N-au răsărit florile,  
Și-au scos badea oile  
De-au umplut văile... etc.*

și dinaintea mea se desfășoară un tablou care mă încîntă; mai pe urmă lăutariul, vrînd să mă aducă în estaz, începe balada *Mioriței*:

*Pe-un picior de plai,  
Pe o gură de rai,  
Iată vin în cale,*



*Se cobor la vale  
Trei turme de miei  
Cu trei ciobănei... etc.*

Și când el sfirșește, toată nedumerirea s-a șters din minte-mi ; rămin convins de naționalitatea română, de geniul român, de adevărata literatură română.

Înțeleg dragostea românului pentru țara lui ; îl înțeleg de ce zice el :

*În neagra străinătate  
Dorul m-apucă de spate.*

Înțeleg puterea legăturilor de familie, când el suspină în modul cel mai poetic :

*Bate vîntul printre brazi  
Și-mi aduce dor de frați ;  
Bate vîntul printre flori,  
Îmi dă dor de la surori ;  
Bate vîntul printre munți,  
Îmi dă dor de la părinți... etc.*

Iată poezie ! iată adevărată literatură, de care se pot mîndri românii !

Fie forma versurilor uneori defectuoasă, ele îmi par mie poezie cu razele geniului. Privighetoarea nu e frumoasă, dar cîntecul ei este din rai !

(În : Alecu Russo, *Piatra-tetului. Scrieri alese*. Ediție îngrijită și prefată de Geo Șerban, E.P.L., București, 1967, pp. 267—275.)

D. BOLINTINEANU

BALADE POPULARE CULESE DE V. ALECSANDRI

[Orice creare este însoțită de nou-tate]

Mulți au căutat să dea poeziei o definiție. La această întrebare o sută de răspunsuri s-au întîmpinat, s-au izbit și au pierit. Poezia este poezie. Iacă tot ce se poate zice, precum Dumnezeu este

Dumnezeu. Către acestea, ceea ce se poate afirma, primi, este că a face poezie este a crea; astfel, în timpii vechi, grecii numeau pe poet Piitis, creator.

Crearea este una din condițiile sale cele mai necesarii. Poezia ce nu este o creație, nu este poezie; poetul ce nu creează, nu este poet, este cronicar, este ziarist, este grămatic, sau făcător de versuri și de rime. Crearea este semnul geniului.

Numai crearea poate să ridice pe un poet, să nemurească operele sale. În Paris există o lume de poeți ale căror opere apar și trec, fără să fie citite decît de autorii lor. Cauza este că acești poeți nu creează nimic, ei sînt niște palide ecouri ale celor alți poeți. Dar cînd însă din această mulțime iese o operă cu semnul de creare, numele autorului ei devine îndată strălucit în toată lumea.

Ceea ce numim crearea sau născocirea, în operele poezilor mari, are o infinitate de frumuseți răpitoare, cum are soarele razele sale; cugetarea, simțimîntul, forma au fiecare frumusețile lor dintr-o altă lume, parfumul lor ce ne spune că vin d-a dreptul din paradis.

Orice creare este însoțită de noutate; crearea la poezii români este rară. Imitarea domnește în cele mai multe opere. Astfel, cînd pîrură cîntecele populare, culese, corectate și parfumate de pana născocitoare și ingenioasă a poetului Alecsandri, produsă o admirație generală, atît în România, cît și în străinătate. Aceste cîntece sînt cugetările unui popor, în lunga sa viață printre timpuri de durere, de teroare, de fericire, de bucurie; sînt culese și strînse într-un buchet răpitor, cu miriade de culori și de parfume, cari toate ne rechiâm cite o idee. Și, împreună, formează o lume magică, o lume nouă pentru noi, o lume de eroi, de martiri, de cîntători, de fecioare frumoase și suave ca florile Carpaților.

Aceste cîntece făcuseră revoluție în literatura română. Ele caută să aibă un loc în admirarea lumii, dacă nu mai sus, dar alături de Cîntecele Scoției, Romanțele Spaniei, Cleftele grecilor etc.

Fiece poemă este o creare aparte: nici una nu seamănă cu alta. Ar zice cineva că privește pe fața unei gîmii arabe, acele înfloriri ingenioase și variate, sau în fundul unui daleoscop ce se înturnă neîncetat. Astfel, tînăra și grațioasă poemă *Mioara* nu are nici un raport cu poema lui *Mihul copilul*. *Mihul* nu seamănă cu *Movila lui Burcel*; această din urmă n-are nimic care să recheame *Fata cadiului*. Și astfel înainte, încît ar crede cineva că fiecare din aceste poeme a fost făcută de un autor în parte și că nici unul din ei nu aveau cunoștință despre cele alte poeme. Singurul



raport însă ce poate să existe între aceste cîntece este numai sigiliul geniului ce le acopere pe toate și ne spune că autorul lor este nația.

(Fragmente din articolul publicat în *Albina Pindului*, 1869, 15 februarie, 1 martie, 15 martie, p. 456, republicat după moartea poetului, cu unele modificări, în *Albina Pindului* din 1 iunie 1875, pp. 1—6. În: D. Bolintineanu, *Opere alese*, vol. II, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1955, pp. 314—316.)

#### LUI V. ALECSANDRI

Dar nu, iubite frate! Tu ai o datorie  
Frumoasă, sfîntă, sacră, spre dulcea poezie...  
De aceea, către țelu-ți 'nainte să te-avînți.  
Decît să fii ministru mai bine e să cînți  
*Un cîntec ce exprimă o-naltă cugetare. [...]*

(Fragment. În: D. Bolintineanu, *Opere*, Editura de Stat pentru Literatură Științifică și Didactică, București, 1951, p. 185.)

#### CEZAR BOLLIAC

##### POEZIA

[Puterea și ușurimea prisme poetice]

##### I

Originea poeziei atinge leagănul civilizației populilor. Omul — sălbatec la începutul său ca și stîncele ce locuia, necunoscînd alte trebuințe decît paza lui, nutrit cu ierburile ce semănase mina naturei sub picioarele lui, sau cu cărnurile bătînde ce rupea de pe fiarele sălbatice ca și dînsul, rătăcit în veci, fără idei, crud mai mult sau mai puțin după energia trebuințelor sale, după temperatura și rodnicia locurilor unde își tira lungă sa copilărie — înceta de a trăi mainainte d-a ști c-a fost. Dar această stare a omului nu

putea fi eternă, căci într-însul era germinale armoniei și germinale armoniei este instinctul sociabilității. Tata a trebuit să se ție pe lângă aceea ce purta rodul plăcerilor sale, și fiul pe lângă locul unde a văzut că au rămas oasele mumei. La glasul de bucurie sau de mîhnire au trebuit să concure pribegii cari s-au întîmplat împregiur, căci acel glas purta o melodie, și melodia atrage și îmblînzește fiarele. Acum oamenii trăia în cete, căci astfel se apăra mai bine de întemperii și fiarele ce-i amenința, și își înlesnea mai bine trebuințele. Ca să se înțeleagă între dînșii le-au trebuit sunete variate, și toată ideea ce ei dobîndeau trebuia să fie însemnată printr-un nou sunet, care sunet este o notă a armoniei.

Toți se unesc că Gangul și Indul au văzut mai întîi pe om a se deosebi de fiare și a porni spre sociabilitate pe glasul armoniei. Mai toate alegoriile, fabulele și maximile în care s-au depus primii grăunți de morală ce s-a insinuit în populi prin spiritul religiilor și-au avut izvoarele pe acești țărmi, sau, mai bine, s-au născut sub acest cer de pace unde inteligența umană a prins rădăcină pentru întăiași dată.

Cel dintîi om, sau oamenii pe carii îi mai țin minte tradițiile — pe carii i-au numit rînduri—rînduri Brahma, Moisi, Amon, Odin, Apolon, Prometeu — au fost poeți; și glasul — prin care și-au supus contimporanii, i-au strîns în societate și au lăsat aforisme de frăție și morală între dînșii — a fost poezia. Prin poezie s-au transmis generațiilor posterioare toate experiențele ce rația omenească și-a tras din întîmplări și din cercetarea naturei lucrurilor. Toți legiuitorii vechimii au fost poeți: se dovedește din legiurile ce au consacrat prin poezie. Zoroastru a zis în poezie: „Să bată legea pe ingrat. Să se desprețuiască mincinosul.“ Indianul a zis în poezie: „Oameni, fiți deopotrivă. Iubește virtutea pentru ea însăși. Renunță la fructul ostenelelor tale.“ Egipteanul a zis în poezie: „Onoară pe părinții tăi. Trăiește cu puțin.“ Minos a zis în poezie: „Legea declară infam pe acela ce n-are nici un amic“. Solon a zis în poezie: „Fiiul ce nu apără pe tată-său să moară. Magistratul care se va îmbăta să bea otravă. Moarte soldatului laș. Legea dă voie oricui să omoare pe cetățeanul care stă neutru în mijlocul vrajbelor civile. Omul fără bune obiceiuri să nu poată guverna.“ Primul legiuitor al Romei a zis în versuri: „Onoară mica fortună. Omul să fie muncitor și ostaș.“ Anticii legiuitori druizi au zis în poezie: „Apărați muma voastră, patria voastră. Priimește femeia în consiliul tău. Onoară pe bătrîn.“

În Indii, în acele clime de pace, dulci, poezia este mai fantastică, mai ideală și în oarecare chip mai spirituală decît orice parte a lumii. Re[li]giile supernaturale s-au străbătut de brahmini. Zeii



cei roșii și albaștri, refletați din fenomenele naturei acelei clime, cu sute de brațe plană peste lumi; bunul și rău se încarnează, își adun și își comandă trupele de elefanți, urși și maimuțe, și dau bătălii pe pământ. „Vihnul, care trăiește în cer, veșmîntat în galben, cu brățare de aur, călare pe acvila Vinuteia — precum încalică soarele pe un nor — cu darda sa în mînă, se coboară, se încarnă — fără să părăsească cerul — în fiul lui Dazarata, sub numele lui Rama și vine să se lupte în lume cu spiritele maline.”

Dar cu toate astea poezia fundează aci și toate instituțiile sociale, și toate științele. Prima condică, condica lui Manu, este scrisă în distihuri; cel mai vechi dicționar cunoscut este în versuri. Și mai mult încă: toate conjecturile în Indiile antice s-au făcut în versuri, și cea mai sublimă morală se află în poezia indiană în versuri, mai-nainte de toate datele cunoscute: „Acela ce își împlinește datoriile fără a ținti la vreun interes, numai pentru amorul binelui și al echității, este fără pată, întocmai ca și floarea de lotos care iese curată din mijlocul apelor”. „Cîtă stimă merită acela care se poartă deopotrivă cu amicii săi ca și cu inemicii, cu omul virtuos ca și cu cel păcătos!”

Moisi, Osiris, Confuțiu, Minos au fost poeți; și ghimnosofiștii insolei Meroe au dezvoltat prin poezie cele d-întîi principuri de înțelepciune.

Dar vulgul nu putea să vadă în oamenii simpli ceea ce simțea că e mai presus de dînsul, și deifică pe poeți, atribuindu-le toate, sau parte din acelea ce poeții atribuiau ființelor imparate și create de dînsii ca să poată conduce prin iluzii vulgul — preparat a răbda splendoarea luminilor — la glasul verității și la amorul binelui. Ca un spirit al inteligenței, ca un conservator al omenirii, ca un dezvoltător al rației, poezia a pășit totdeauna înaintea gradurilor civilizației neamurilor, a concentrat hordele în societăți și a înnobilit credințele și traiul lor. Aci a aflat Europa civilizată poezia cînd i s-au descoperit întinsele locuri ale sălbatecei Americi. Cînd au dat europenii peste locuitorii acestui conținut, i-au aflat formînd și dezvoltînd societățile lor sub binele și puternicele aripe ale poeziei, în felurite adunări religioase și războinice, animate și celebrate prin cîntece și jocuri; și acele scene surprinse pot fi o icoană vie a istoriei începutului civilizației populilor și o manifestație neatacabilă a influenței poeziei asupra formării societăților și asupra înăltării neamului omenesc. Profeții Iudeei, poeții Greciei, scaldării goților și bardii celtici au fost civilizatorii populilor lor; și tradițiile, legendele și cosmogoniile au sacrat numele lor pe cerul fiecăruia popul. Astfel capetele aprinse de amorul omenirii s-au deificat pe pământ; astfel *Vedas* și *Biblia* au fost motivurile cele mai puternice

ale civilizației neamului omenesc ; astfel Tirteii au îmbărbătat populi ; astfel Arhilohii au biciuit vițurile societăților și au cerut reforme în legile și în obiceiurile cele inculte, barbare sau învechite ; astfel truverii și trubadurii au deșteptat simțimentele cavalierești.

## II

Mai târziu, după ideea de superumanitate, după înlesnirea traiului, au trebuit să înceapă și artele, plătînd și nesigure la începutul lor, ca și ideile la prima lor circulară în capetele omenesti, ca și poezia la începutul ei ; și aceasta o putem dovedi foarte lesne, urmînd cosmogoniilor antice și mai virtos cosmogoniilor scandinave, în care se vede cum poezia clasificase toate dorințele naturii umane și personificase toate simțimentele binelui și răului, pe cînd acești populi belicoși n-avea nici o idee de plastică. Valhala, Hela și Surtur se statorniciseră ; Gor, Odin și Freir erau creați de poezie ; dar plastica nu era în stare încă să desemneze nici o trăsătură a lor. [...]

În arte se pot vedea și chiar diversele idei ce a dat poezia despre zeități : prin arhitectură a întrupat și a stabilit oarecum ideea zeității în colosurile templurilor ; prin sculptură a expus zeitatea sub oarecare formă ; prin pictură a colorat-o și a spiritualizat-o ceva și mai mult, și prin muzică i-a dat maiestatea și sublimul ; iar pentru dînsa poezia — carea în toate vîrstele filosofiei a fost pusă mai presus de plastică și de muzică și privită ca creator și al plastice, și al muzice — de cîte ori a voit să exprime d-a dreptul printr-însa ideea zeității, și-a conservat misterul a o reprezenta numai ideală — mister ce nu l-a putut împrumuta artelor. Numai poezia poate să coprinză și să expuie toate ideile, toate simțiciunile și toate cunoștințele de care poate fi priimitoare natura omenească ; numai ea poate să se mlădie, să se varieze pe toate mișcările inimei și să se întinză pe toate fugele sufletului. Un singur vers al lui Omer exprimă cît o faptă întreagă a lui Fidia, și ceea ce exprimă o *Iliadă* întreagă, nu exprimă toată plastica și muzica împreună. Resorturile și mijloacele poeziei sunt multe și varii fără sfîrșit ; în ea poate să încapă spațiul, eternul și infinitul, căci toți aceștia sunt fii ai ei. Ea nu urmează cutare sau cutare stil, cutare sau cutare școală, cutare sau cutare metod. Geniul poetic, care este spiritul universului, cînd binevoiește a se încarna, n-are trebuință de învățător sau de exemple ; ideea și materia, ne-



reprezentate încă, plană caos, tremurind înainte-i, și el formează universuri; astfel s-au creat Olimpîi, paradisii și tartarii; Omirii, Dantii și Miltonii n-au avut exemple. Poeziei nu-i poți hotărî un stil, o școală, căci geniul nu se supune; cînd se coboară, el creează de sine și prin sine însuși, și vulgul nu știe nimic despre dînsul: îl hulește sau îl adoară — simțimente ce se deșteaptă totdeauna în om despre ființa ce nu poate înțelege. Geniul nu stă la judecată. Schiller a înțeles pe poet mai bine decît Platon cînd i-a dat cerul, adică totul cu toate lumile dintr-însul, drept domeniu.

Nu mai este îndoială că Fidias și Praxiteles n-ar fi existat dacă nu i-ar fi preces poeziei carii să le dea de lucru. Arhitect, sculptor, pictor, muzic sunt creaturi ale poeziei, carea este cartea morală, ideală și spirituală a omului. Cît va trăi neamul omenesc, va trăi și această nobilă facultate a sa, împotriva celor ce zic că a trecut puterea ei: puterea ei este împlinită în inima omului, și cînd afecțiunile, trebuințele și dorințele lui vor schimba direcția lor, ea va fi totuna înainte-mergător, spre a le înnobila, a le idealiza.

Nu trebuie să confundăm și să mărginim poezia numai ca artă — are și ea partea sa care se poate numi artă —, însă aceasta este, ca să zic așa, numai partea ce are în plastică și în muzică, cînd își ia o formă și o specie oarecare, adică se pune sub cutare structură de vers, își ia o melodie și o cadință oarecare, își ia o fizionomie sub carea se arată simțurilor; însă și atunci poezia este arta cea mai complectă, cea mai variegată și mai sublimă; ea își improvizează diversele calități și are-a face totdeauna și cu simțurile, și cu inima; dă auzului ceea ce nu dă nici muzica, vederii ceea ce dă plastica și inimei ceea ce nu dă nici muzica, nici plastica: acel sublim, patetic, melancolic, grațios și buf, care o înalță, o strivește, o înmoaie și o alină, o învie și o înveselește.

### III

Cînd omul a obiectivat, cînd a reflectat ființa conștiinței sale, ideile, simțimentele, dorințele și indigențele inimei sale și le-a dat o existență independentă afară din sine; cînd aceste direcții ale conștiinței, sau mai bine ale imaginației omenesci, au mers către o putere care afară din sine influențează asupra-i; cînd a obiectivat simțimentul său de bunătate sau de iubire, fundat în conștiința lui și a trebuit să închipuiască existența unui obiect de adorat; cînd s-a manifestat — zic — ideea despre infinit, a fost lucrare numai a poeziei, a poeziei intime, gemenea imaginației, înnăscute amîn-

două în ființa omului deodată cu omul, care îl disting de animal și așează în sufletul lui acel barometru al dorințelor și al cunoștințelor, acel termometru al iubirii, al urei și al tutulor patimilor de care e priimitoare natura omului. Tot simțimentul în om este efect al imaginației, al poeziei intime, și acesta se mărginește, se înflă și scade după mărimea, puterea și agerimea prisme poetice, sau după doza de poezie ce posedă individul; și atunci numai va putea înceta puterea poeziei când omul va ajunge în completă brutalitate.

Toți filosofii, toate capetele gânditoare, de când dată civilizația omului, s-au gândit și au voit să dea o definiție poeziei; dar nici Aristotele, nici Platon, carii i-au dat o direcție atât de mărginită și necompletă, carii și-au închipuit-o numai ca o ficție a inimei; nici Horație, nici Boileau, carii au voit să o restrângă în regulile silnice, nu au înțeles-o. Ea a fost în toate vîrstele civilizației omenirii un obiect de dezbateri, și către care omenirea n-a putut fi indiferentă, precum n-a putut fi indiferentă la ideea de societate. Societatea este fiica armoniei, și armonia este fiica poeziei. Cum putea fi indiferentă lumea de cauză, când nu era indiferentă de efect? Unii au pretins că imitația ar fi toată puterea poeziei, dar aceștia n-au cunoscut nici chiar toată puterea plastică a poeziei, poezia descriptivă. Dante și Milton sunt destul ca să șteargă această idee greșită. Intuziasmul și crearea sunt mai presus de imitație.

#### IV

Pînă când omenirea era jună, pînă când credulitatea vîrstei ei trebuia să zboare pe intuziasm la alte lumi închipuite, spre a-și lua exemple la viața reală, pînă când trebuia să-și împartă viața în cer și pe pămînt, pînă când fabula era neseparată de istorie și miracolul de faptă, profeții și poezii trebuia să se servească cu organele credințelor create de dinșii, ca să conducă populi la glasul adevărului, al realității. Redobîndirea drepturilor călcate trebuia prezisă de cer, și întărirea brațurilor făgăduită prin miracole. Acum însă, acolo unde societatea este martoră prin filosofie și experiența lucrurilor, unde rația s-a urcat pe tronul său, unde cerul s-a desfășurat și s-a ardicat ceața de pe pămînt, unde viața este reală și fericirea lămurită prin rație și hotărîtă în viață, unde fapta își cercetează prețul și mișcarea interesul, poezia, ca o tutelă eternă a omenirii, trebuie să-și reformeze cu totul mijloacele sale cele vechi, căci impuberul și-a venit în vîrstă și raționează. Aci s-au despărțit acum interesele cerului de ale pămîntului, condicele



cerești de cele pămîntești, și ea trebuie să fie numai filosofică, socială, umană și politică. Cînd poeții moderni se vor pătrunde de acest adevăr, cînd vor lăsa fabula și vor da intuziasmului lor o direcție pozitivă și reală, atunci va pieri și ideea că a trecut timpul poeziei; atunci societatea ce stă gata în marginea drumului și rătăcește din pricina lipsei conducătorilor, va ajunge cu înlesnire la ținta ei, atunci și ei, poeții, vor recîștiga influința și drepturile lor în societate și vor simți mulțumirea ce simte creatorul după săvîrșirea faptei sale, sau cel puțin acea mulțumire morală și simțuală totdeauna, ce o are acționarul cînd întreprinderea la care a contribuit prosperă și îi produce totdeauna. Atunci nu vor mai fi numai un obiect de lux spre petrecerea aristocraților, vor fi mirarea populilor și vor avea conștiința că suvenirea lor se va conserva, prin generații, curată, în viața ce vor da ei populilor viitori, precum s-au păstrat culturile poezilor antichităților prin fabulele ce au lăsat aceia populilor lor, pînă în zilele noastre și se vor mai conserva încă pînă cînd lumea va mai ști ceva despre Antechitate. [...]

Precum economistul utilizează luxul, așa și poetul trebuie să utilizeze poezia. Toată ideea ce naște imaginația trebuie să fie utilă. Fabricantul caută machine spre a o întrupa, a-i da forme și calități plăcute simțurilor, a o reproduce, multiplica spre o înlesnire și spre o îmbunătățire oarecare a vieții animale. Poetul trebuie să caute — și el în rîndul său — mijloace a o face simțită inimei și fantaziei vie și pronunțată, să caute și el un spațiu de forme, a o reprezenta plăcută și simțurilor, acestor comiși ai inimei și ai rației. Dacă luxul materiei contribuiește a înnobila pe om și societatea lui, cu cit mai mult luxul rației! Poezia este luxul rației și misia ei este să înnobileze rația, precum luxul materiei nobilează materia.

## VII

Este timpul ca poezia să se ocupe, să puie în mișcare toate resorturile sale la o prefacere întreagă, la o reformă totală de conștiință: schimbare a tuturor ideilor ce a avut pînă acum și are astăzi omul despre lume. Să cerceteze cu de-amănuntul izvoarele inegalității în societate și să nimicească toate formele și reformele sociale, politice și religioase, prefăcînd acea iubire numai teoretică de libertate și egalitate în libertate și egalitate practică și

actuală. Să întemeieze o singură credință religioasă în locul tuturor credințelor învechite și prefăcute pînă astăzi : aceea a rației și a libertății. Să dezvolteze, să analizeze și să popularizeze științele abstracte în practică vie. [...]

Să facă vorbirea și scrisul — care sunt expresia cugetării, expresia omului născut a fi liber — să zboare fără stavili ; și totodată să nu uite a pregăti fiecăruia popul la ideea frăției generale, la ideea de cosmopolitism\*, ca ultimul ferice al locuitorilor globului. Aceste principii sunt misiunea poeziei moderne, căci pe aceste principii se va clădi edificiul societății cei noi.

Dar poezia nu va mai fi atunci — vor zice cei ce s-au obișnuit să vadă figurînd în poezie monstruri de îngeri, herovimi și serafimi acoperiți de ochi și stîrșiți între aripi. Însă poezia care atinge, poezia cea adevărată nu este aceea în care mișuiesc spiritele necurate de p-aia lume. Poezia cea adevărată este aceea care vorbește inimii, iar nu fantaziei numai. Natura va fi totdeauna aceeași și fenomenile-i aceleași : aceiași meteori, aceleași cîmpii florante, același cer stelat, aceeași lună, același soare, aceiași munți, și pe mări aceleași valuri. Trecutul și viitorul vor avea totdeauna cartea lor deschisă poeziei. [...]

(Fragment. În : Cezar Bolliac, *Pagini alese*, Editie îngrijită de Andrei Rusu. Cu o prefață de George Munteanu. E.S.P.L.A., București, 1959, pp. 185—203.)

A. I. ODOBESCU

## ARTELE DIN ROMÂNIA ÎN PERIODUL PREISTORIC

[Dorința d-a descoperi și d-a prețui]

[...] Am colindat mult, și totdeauna cu o vie plăcere unghiurile țării unde timpii trecuți au lăsat tipărită vreo urmă a lor mai mult sau mai puțin distinctă ; am stat cercetînd și cugetînd, și dinaintea miilor de movile răsipite pe cîmpiile noastre, și dinaintea păreților surpați sau innegriți de secolii ai cetăților străbunești și

\* Aici în înțelesul de unire a popoarelor, în accepția utopică, caracteristică autorului.



ai anticelor biserice ; n-am desprețuit nici hîrburile de oale vechi, de care lopata muncitorului se ciocnește sub brazdă, nici odăjdiiile roase de molii în sicrinele din proscomidie, nici vechile bucoavne părăsite de mai toți literații țării, nici chiar așchiile de cremene, pe care astăzi noua știință a archeologiei preistorice le așterne, cu oarecare trufie, pe pragul templelor înălțate în onoarea artelor și a măiestriilor omenești.

Și în toate aceste cercetări, domnilor, în aceste studii cari adesea m-au depărtat mult din sinul patriei, sau prin citirea rezultatelor ce știința archeologiei aducea prin alte țări sau prin călătorii în care voiam să mă încredințez cu ochii despre aspectul și formele producțiilor artistice de pe aiurea, întotdeauna ideea ce mă frământa fără preget, dorința d-a descoperi și d-a prețui ce rol a ocupat și ocupă neamul românesc în rîndul popoarelor care au contribuit să dea forme plastice simțului moral al frumosului, neîncetat, zic, țelul acesta a stat în fața mea.

Dar cum puteam oare să-l pierz din vedere, cînd pe tot momentul nouă descoperiri, nouă manifestări ale artei naționale veneau să-l întărească în mintea mea, să-i dea o formă mai determinată și mai atrăgătoare, și să deștepte în mine o nesecată plăcere de a pătrunde mai adînc în aceea misterioasă regiune, unde producțiunile geniului artistic al națiunii române îmi încîntau neîncetat simțurile, cînd ca o tămăie sfințită izvorită din cădelnițele de argint cu formele magistrale ale vechilor noastre biserici, cînd ca un parfum proaspăt și înviator, ieșit din miile de flori ce acoper cîmpia românească, și care prin farmecul artistic al țărâncelor române se reflectă cu o nouă grație pe veșmintele tradiționale ale populațiunii noastre sătene.

Astfel dar — și iertați-mă dacă v-am făcut aci oarecum confidențele mele, și de iubitor din fire al frumosului și al belezelor-arte, și de pasionat cercetător al tuturor datinelor bătrînești, și în fine de român, mereu muncit de o îngrijită gelozie patriotică și doritor de a afla în sinul patriei și al națiunii noastre toate darurile naturii, toate nobilele instincte, toate măiestrețele îndeminuri, într-un cuvînt, toate perfecțiunile — astfel dar, s-a format cu încetul în mine niște convicțiuni din ce în ce mai întemeiate, și adică : pe de o parte, că există, în stare latentă, un instinct artistic propriu poporului român și mai dezvoltat la dînsul decît la cea mai mare parte din națiunile culte moderne ; pe de alta, că chiar din puținele monumente ce păstrăm de la străbunii noștri, putem distinge în acele producțiuni ale trecutului niște caractere care constituie un stil artistic românesc, stil ce, în unele epoce mai fericite, dar din

nenorocire prea scurte, ale istoriei noastre, s-a învederat în opere cu care ne putem încă și acum mândri.

Aceste două faze ale convicțiunii mele, întru ceea ce privește artele în istoria și în uzanțele poporului român, acești doi articoli de credință ai esteticei românești, din care unul se referă la *arheologie*, iar cellalt se poate numi *etnologic*, aceste imbe rezultate ale observațiunilor și ale cercetărilor ce am putut face prin înfundăturile întunecate ale trecutului și pe luminoasele cîmpii și plaiuri ale țării noastre; aceste două grupe de cugetări, de observațiuni și de descoperiri, dați-mi voie, domnilor, a le schița într-o serie de convorbiri, în care voi căuta a supune la cunoștința și la prețuirea dv. faptele pe care ele se întemeiază. [...]

Sunt însă pretutindeni, dar mai ales la noi, și oameni cari iubesc artele, cari le mînuiesc chiar cu amoare și cu talent, cari știu bine că ele sunt o pirghie moralizatoare a omenirii, cari doresc și lucrează a răspîndi gustul lor în societatea noastră, dar pentru cari simțămîntul estetic este un ce fără patrie, o facultate colectivă, eclectică, cosmopolită, un ce în felul politicei comunarde și umanitare a adeptilor „Internaționalei”.

Ei zic că *frumosul* este pretutindeni *frumos*, că *arta* este pretutindeni *artă* și, cu aceste principie, le pare cu totul indiferent d-a introduce în sinul unei națiuni gustul artelor astfel precum le pricepe și le execută un alt popor, fără chiar de a se îngriji dacă uzurile, dacă tradițiunile acelei națiuni n-ar prezenta ele însele, caractere mai apropiate de instinctul ei firesc, mai conforme cu gusturile ei, mai originale în fondul lor, într-un cuvînt, mai *naționale*.

Pentru aceea aş dori să găsesc, în descrierea obiectelor de artă ce au pictat pînă la noi din mantia sfîșiată a trecutului, în amintirea priveliștilor de o frumusețe plastică, cînd măreață, cînd gîngășă, ce prezintă și natura și poporul României; aş dori să găsesc accente convingătoare ca să le dovedesc că nici o artă nu poate să prezente mai multă ademenire ochilor românești, că nici o producțiune estetică nu va face să bată mai cu mîndrie inima românului, decît acelea care se vor inspira din norocitele instincte ale poporului, din cele mai glorioase tradițiuni străbunești.

Acelea singure, priimind forma lor în creierii și sub mîna unor oameni de geniu sau chiar unor talente de frunte, înlesnite apoi și prin practicele mai îndemînatice ale științei moderne, acelea singure vor putea să constituie acea dorită artă, cu adevărat națională. Aș zice dar artiștilor noștri: „Studiați rămășițele, oricît ar fi de mă-



runte, ale producţiunii artistice din trecut şi faceţi dintr-însele sorgintea unei arte măreţe şi avute, precum pîriul ce picură printre stîncele de la munte devine Dunăre în lunca cea reslăţată a şesului ; — nu pierdeţi nici o ocaziune d-a vă folosi de elementele artistice ce vă prezintă monumentele româneşti rămase din vechime ; dar prefaceţi-le, dezvoltaţi-le, dacă ştiţi şi puteţi, schimbaţi bolovanul în stîncă şi bobul de ghindă în stejar frunzos !” Le-aş zice încă : „Contemplaţi adesea şi vă pătrundeţi simţurile de natura aşa variată a tărîmului românesc, de conturnele maiestose ale munţilor, de orizontele nemărginit al cîmpiilor ; aşterneţi pe a voastră paletă toată scara de colori ce soarele revarsă, cînd pe verdeaţa, cînd pe holdele daurite, cînd pe alba zăpadă, ce învăluiesc pe rînd solul României ; reproduceţi şi formele plastice, şi coloritul armonios ce vă prezintă poporul, în tipurile, în pozele, în portul şi în uneltele lui ! Lucraţi dar, ca din vechile monumente să iasă, precum fluturul din crisalidă, monumente mai măreţe, dar cu acelaşi caracter de originalitate locală ; faceţi ca gloria naţiunii să resară, sub aspectul ei veridic, din pensula şi din ciocanul vostru ; întipăriţi în operele voastre toată maiestatea şi tot farmecul ce ochiul românului vede şi ce inima-i simte dinaintea priveliştei naturii şi dinaintea scenelor poporane ; spicuiţi cu o pietoasă îngrijire rămăşiţele artei străbune ; culegeţi cu ardoare impresiuni vii din tot ce poartă, sub o formă estetică, o înfăţişare adevărat românească ; traduceţi în opere nimerite acele studii laborioase şi acele îmbietoare întipăriri ; deşteptaţi cu o puternică suflare de viaţă, aprindeţi vîlvoare din scînteia artistică ce a licurit odinioară şi care acum încă arde la noi înfundat, în adîncul geniului poporan. Studiaţi, lucraţi, produceţi, fără de a pierde un minut din vedere nici simţimîntul *frumosului*, nici conştiinţa *patriei* ; şi atunci veţi fi avut nemuritoarea glorie de a dezvolta nobilele instincte ce stau latente în poporul român şi care, uneori, în trecut, s-au destăinuit prin producţiuni demne de admiraţiune !” [...]

Ca să ajungem dar a determina limitele şi caracterul artei curat româneşti, ca să putem descrie, mai cu înlesnire şi mai cu folos, producţiunile geniului estetic al românilor, în timpii cînd naţiunea noastră ajunsese a-şi căpăta un cuget, o fiinţă, o limbă ale sale proprii, se cade, credem, să aruncăm mai întîi o răpede privire asupra rămăşiţelor de monumente ce ni s-au păstrat sau în ruinele existente, sau în povestirile scriitorilor celor mai vechi

din cele trei perioade anterioare.\* Astfel vom putea așeza arheologia națională pe o bază mai solidă și nu știm dacă într-o zi, când nouă descoperiri, când nouă cercetări vor fi elucidat mai bine regiunile antice ale istoriei și ale artei din țara noastră, nu știm dacă atunci nu vom da peste unele urme care vor lega geniul clasic al Antichității greco-romane și fantazia aspră a barbarilor cu spiritul care a domnit și domnește încă în estetica poporului nostru.

Negreșit că mult-puținul ce au lucrat românii în domeniul artelor n-a fost numai și numai invențiuni ale lor. Această pretențiune n-o pot avea nici popoarele cele mai puternic creatoare. Desul este ca împrumuturile făcute de la străini și de la vecini să știe un popor a le da un caracter de originalitate, care să le distingă de operele eterogene, cu mai mult sau mai puțin farmec.

„Je prends mon bien où je le trouve“, a zis cu veselie pătrunzătorul geniu al lui Molière, și acest principiu de individualism comunist este o mare și spornică lege a naturei.

Acest dar de fecundă însușire, eu sunt încredințat că românii l-au avut, și mă voi sili a o dovedi.

Pentru aceasta însă să cercetăm acum, pre cât se va putea, ce a fost arta la popoarele, multe și felurite, care au ocupat țara noastră pe când ea încă nu era a românilor.

Au fost multe, au fost felurite acele popoare ce s-au cutreierat pe aci, în primitivele trei perioade ale istoriei noastre. Au fost atât de multe încât nici numele tuturor nu-l cunoaștem și nici l-a cunoscut vrodată cineva. Au fost felurite, căci chiar din puținele fărîmituri ale trecutului care s-au pripășit la noi, pînă în vremea de acum, înțelegem că multe neamuri au depus prinoasele închipuirii și măiestrii lor pe acest pămînt adesea și mereu preînnoit.

Fiece popor, din cîte au venit pe rînd aci, și-au adus cu sine mult-puțina sa cultură. Dar oare toate avut-au ele o cultură artistică? Lăsat-au ele urme de producțiuni estetice?

Cei mai mulți ar răspunde îndată: Nu!

Eu însă nu cutez a mă hotărî așa lesne, într-acest caz, pentru negativ.

Dați-mi voie să mă explic.

Sunt două chipuri de a privi și de a studia artele.

Unii, plutind într-o atmosferă psihologică, cred că arta e numai reprezentațiunea plastică a frumosului. Ceea ce nu este cu totul conform, zic ei, unui ideal estetic convențional, nu se mai poate

\* Odobescu găsește patru perioade istorice ale formării și dezvoltării poporului român: perioada preistorică sau dacică, perioada romană, perioada barbară și perioada românească. (N.n.)



numi *artă*. Într-un cuvânt, ceea ce nu ne place nouă, oameni culti, ceea ce trece peste hotarele în care noi am îngrădit ideea frumosului, aceea nu mai este artă. Iată punctul de vedere ce-l vom găsi mai pretutindeni, la artiștii cari înșiși practică o artă.

Oamenii însă cari își poartă cugetările pe un orizont mai întins, aceia cari studiază spiritul omenesc în toate fazele activității lui, recunosc în tot genul omenirii, luîndu-l din gradul cel mai înjosit al sălbăciei și pînă în culmea celei mai înaintate culturi, o trebuință providențială, un instinct firesc de a produce, cu mai multă sau mai puțină măiestrie, obiecte care nu sunt cu totul de o necesitate practică, cari nu pot servi la un uz indispensabil pentru existența omului, obiecte care sunt inventate de imaginațiune, numai și numai pentru satisfacerea unei idei de ordine morală. Cum oare vom chema acele producțiuni, fie ele oricît de monstruoase, în ochii noștri? Cum vom chema instinctul ce poartă pe om a da o realitate plastică tuturor elucubrațiunilor închipuirii sale?

Oare numai acelea ce sunt conforme regulelor esteticei noastre contemporane și locale se vor putea numi *obiecte de artă*? Ce nume să dăm atuncea celor care nouă ni se par astăzi urîte, și care negreșit erau capete de operă artistice în ochii celor ce le-au executat?

Limbele moderne n-au găsit un termen generic special spre a denumi toate acele întrupări ale închipuirii omenești, toate acele superfetațiuni plastice, care nu sunt dupe gustul modern. Archeologii se vād dar siliți a le chema și pe dinsele *obiecte de artă*; și ei fac bine, căci și acelea purced din același instinct al spiritului omenesc. „Dolmenele“ și „menhirile“, acei colosali bolovani de piatră grămădiți de celți în codrii Armorice, au aceeași sorginte psihologică cu Partenonul lui Ictinus și al lui Fidias; ciolanele de animale zgîriate, în timpii preistorici, cu figure de urși și de cerbi, ce s-au găsit îngropate sub straturi adînci în cavernele Dordoniei, sunt și ele frați de cruce cu *Apolonul din Belveder* și cu *Moise* al lui Michel Angelo.

Ce să mai zic? Sălbaticul din insulele Viti ce-și măzgălește și-și tatovează corpul cu colori pestrițe, o face și el dintr-un cuget analog cu acela care a îndemnat pe Rafael să zugrăvească nemuritoarea sa frescă a *Scoalei din Atena*.

În toate aceste lucrări, grosolane sau sublime, aceeași intențiune, același spirit domnește: dorința de a face un ce care să dea o naltă idee despre măiestria omenească.

Însă fiecă epocă, fiecă popor chiar, se precepe într-alt fel a pune în lucrare acea nobilă dorință. De acolo provin gradurile în perfecțiunea artelor; de acolo provine ceea ce numim *stilurile*.

Este un fapt netăgăduit că fiecare seminție omenească — am putea chiar zice, fiecare ramură a semințiilor, fiecare popor distinct — are în geniul său un mod special de a concepe și de a produce frumosul plastic.

Acea originalitate a simțului estetic se vedește în producțiunile unui popor, de la unealta casnică pînă la cel mai monumental edificiu.

Există dar o caracteristică a popoarelor sub raportul artistic.

Aceea, bine explorată, bine studiată, bine explicată, poate fi cel mai puternic auxiliar al științei etnografice, precum chiar și ai istoriei.

Pentru timpii despre care analele scrise nu ne-au lăsat nici o trădanie, pentru popoarele care au pierit cu limba lor, singure monumentele existente încă pe pămînt pot să ne dezvăluie și să ne afirme și tendența ingeniului lor și treapta lor de măiestrie. [...]

(Conferență rostită în Ateneul Român la 17 dechemvrie 1872. Fragment. În: A. I. Odobescu, *Opere*, vol. 2. Ediție îngrijită cu glosar, bibliografia scriitorului și studiu introductiv de Tudor Vianu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, pp. 78—80; 82—83.)

B. P. HASDEU

#### FONDUL BASMULUI

[Oglinda realității visului]

[...] Lăsînd deocamdată la o parte *basmul*, să ne întrebăm: *românul* și *nuvela* sînt ele minciuni? Un romancier adevărat, un Dickens, un Balzac, un Thackeray, nu face altceva în privința realității celei concrete decît ceea ce face algebra în privința aritmeticii, adică: din ceea ce în realitate ne întîmpină la fiecare pas ca figuri sau evenimente deosebite, împrăștiate, individuale, romancierul abstrage tipuri de figuri și tipuri de evenimente, pe cari le grupează apoi întocmai după cum ele ar fi cu putință de a se grupa



de la sineși în realitate. În loc de operațiunea aritmetică:  $1+1$ ,  $1+2$ ,  $1+3...$ , romancierul ne dă:  $A+B$ . Oare  $A+B$  să fie o minciună? Tot așa face și nuvelistul, tratînd un episod acolo unde romancierul tratează o vastă totalitate. Cînd un romancier sau un nuvelist ne-ar da tipuri *false* și cînd le-ar grupa *fals*, numai atunci ar fi o minciună; dar atunci nimenea nu-i citește! O minciună nu poate trăi. Nu va trăi filosofia pozitivistă, dar romanul și nuvela vor trăi, căci ele nu sînt minciuni: ele nu fac decît a reduce aritmetica fenomenelor la algebra tipurilor. Și dacă *basmul* trăiește și el, trăiește de cînd e lumea, probă că reproduce și el o realitate, nu în lungime consistă deosebirea între roman sau nuvelă, de o parte, și între *basm* de alta, ci mai întîi în deosebirea sferelor respective. Romanul și nuvela, începînd de la *Daphnis și Cloe* a lui Longos, începînd de la *Satyriconul* lui Petroniu, ba începînd chiar de la specimene chineze, indiene, egiptene și asiriene, aparțin numai *literaturii culte*, sînt *creațiuni exclusiv individuale*, niciodată o operă colectivă anonimă a popoarelor, după cum este basmul. Nu e deosebire de mai scurt și mai lung, ci este deosebire de cult sau individual și de poporan sau colectiv. Dar această deosebire de sfere nu este încă destul de caracteristică. Un individ de geniu, un Hoffmann sau Edgar Poe, aparținînd pe deplin literaturii culte, poate să scrie totuși un basm, fără a trece prin această literatură poporană. *Orlando furioso* al lui Ariosto și *Gerusalemme liberata* al lui Tasso sînt țesături de basme, ca și multe alte opere curat individuale din veacul de mijloc sau din alte epoci, și totuși ele nu sînt poporane, chiar atunci cînd sînt inspirate din popor, ceea ce trebuia să se fi întîmplat foarte adesea. Și în literatura cultă, prin urmare, se poate furișa basmul; el va fi, însă, acolo ca o plantă exotică, care poate să fie frumoasă, poate să placă, după cum este la noi, de exemplu, *basmul* cutare sau cutare ieșit din fantazia lui Delavrancea. Deosebirea dară, care ne preocupă, trebuie să consistă nu numai în sfere, ci mai ales în natura diferită a celor două *realități*, din cari una se răsfrînge în roman și în nuvelă, cealaltă în *basm*.

În adevăr, omul, ca și alte ființe organice, trăiește nu o singură viață, ci două vieți: *viața vegherii* și *viața somnului*. Ceea ce facem noi în veghere, ceea ce lucrăm, vedem, sîntem, cugetăm, este o *realitate*; dar nu mai puțin *realitate*, deși de o altă natură, este ceea ce facem noi, ceea ce lucrăm, vedem, simțim, cugetăm, în stare de somn, adică în *vis*. Și omul primitiv crede deopotrivă, cu aceeași tărie de convicțiune, în ambele aceste *realități*. „Ca și copilul — zice foarte bine ilustrul filolog englez Sayce (*Science of language*, II, 290) — el nu poate să deosebească limpede una de

alta starea de veghere și ceea ce vede în vis." Romanul și nuvela oglindesc într-un mod algebraic *realitatea vegherii*; basmul, tot într-un mod algebraic, este o oglindă a *realității visului*.

(Fragment. În : B. P. Hasdeu, *Ety-mologicum Magnum Romaniae*, t. III, București, 1893, capitolul „Basmul” ; reprodus după *Revista nouă*, VI, 1894, nr. 10, pp. 369—390. În volumul : B. P. Hasdeu, *Articole și studii literare*. Prefață, texte alese și îngrijite, note de C. Măciucă, Editura pentru literatură, București, 1961, pp. 230—232.)

## LITERATURA POPULARĂ

[*Literatura se naște odată cu ființa umană*]

Cuvîntul *literatură*, derivat de la *littera*, nu exprimă decît d-abia pe jumătate o idee, pentru care limbile latine moderne nu posedă un alt termen mai general, mai complex, mai caracteristic.

Literatura se naște o dată cu ființa umană, mult mai înainte de a se fi inventat acele semne convenționale, cu ajutorul cărora cugătarea are avantajul de a se pietrifica, în loc de a zbura prin aer, schimbătoare și mlădioasă ca însăși vocea.

Primul cuvînt ieșit din gura primului om a fost deja „o literatură”.

Astfel, străbunii noștri, romanii cei antici, aveau dreptate de a numi literatura și omenirea cu o singură și aceeași vorbă : *humanitas*.

Invențiunea scrierii, permițînd memoriei acumularea cunoștințelor și o procedare mai sigură sau mai sistematică în dezvoltarea concepțiunilor, dade naștere unei literaturi artificiale propriu-zise, fără, însă, a fi putut cîtuși de puțin a împiedeca existența și persistența literaturii celei primitive nescrise, conservate și continuate în stratele de jos ale popoarelor.

Dacă nu origina, cel puțin mijloacele acestor două genuri de literaturi fiind cu totul diferite — una pretențioasă din cauza variațelor și numeroaselor sale resurse, cealaltă simplă ca însăși natura — nu este de mirare că distincțiunea între ambele e atît de profundă încît produsele literaturii populare, chiar fiind scrise mai la urmă,



tot încă păstrează sigiliul naivității originale, iar produsele literaturii celei culte, trecînd mai la urmă în popor, tot încă nu se pot dezbăra de semnele derivațiunii celei savante.

*Iliada* a rămas în fond tot un epos popular, deși au transcris-o Pisistratizii \* ; *Cassandra* lui Lycofron \*\*, să fi trecut și în gura rapsozilor, tot încă rămînea o poemă erudită.

Două calități esențiale au distins și vor distinge totdeauna literatura populară din orice țară ; dintîi ea se inspiră din izvoarele imediate ale naturii brute, pe cînd literatura cea cultă cunoaște natura deja epurată și adesea ciuntită prin prisma prevențiunilor științifice ; al doilea, ea oglindește caracterul națiunii în sînul căreia se desfășoară, pe cînd literatura cea cultă nu poate a nu fi mai mult sau mai puțin cosmopolită.

Ca și literatura cea cultă, literatura populară traduce cîteodată din alte limbi și împrumută de la alte popoare, cu cari este pusă în contact prin pozițiunea geografică sau prin evenimente politice. [...]

Însă, împrumutînd și traducînd, literatura populară reface într-un mod admirabil materia cea străină, dîndu-i un aer cu totul local ; pe cînd împrumuturile și traduceriile literaturii celei culte, din contra, tind, se silesc și se laudă a surprinde orbește fondul, spiritul, adesea pînă și forma originalului.

Astfel, nu poate fi un mijloc mai interesant și mai sigur de a cunoaște forțele morale și intelectuale ale unei națiuni, decît numai prin literatura sa populară ; și nu este nici un alt mijloc mai nimerit și mai frumos de a da unei literaturi culte un caracter original și distinctiv, decît numai nutrînd-o din literatura populară, precum literatura populară se adapă din fîntînele unui instinct virginal.

(Prefață la volumul : *Basme, orații, păcălituri și ghicitori*, adunate de I. C. Fundescu, ediția a II-a revăzută și adăugită, pp. X—XIV. București, 1870. În : B. P. Hasdeu, *Articole și studii literare*. Prefață, texte alese și îngrijite, note de C. Măciucă, Editura pentru literatură, Buc., 1961, pp. 136—138.)

\* Adepți ai lui Pisistrat, conducătorul partidului popular în Atena antică. A obținut puterea în 560 î.e.n., în timpul guvernării sale cetatea prosperînd multilateral. Printre altele, în timpul său, au fost fixate în scris poemele homerice. (n.e.)

\*\* Lykophron, scriitor grec din veacul al III-lea î.e.n., cunoscut mai ales prin numeroasele sale tragedii. (n.e.)

Nu e aici locul de a înfățișa dezvoltări despre ceea ce e și ceea ce nu este poezia ; ne vom mărgini a înzice trei puncturi principale, a căror necunoștință caracterizează aproape pe generalitatea poezilor români : 1. ideea poetică ; 2. graiul poetic ; 3. efectul poetic — trei stînci de căpitenie, opintind zborul versificatorilor noștri ; trei greutate, nu tocmai bine simțite și înlăturate chiar în literaturile străine.

1. De la Aristotel, ba de la filosofii indieni și pînă astăzi, sub toate schimbările ocurse\* în sfera teoriilor literare, nimeni n-a negat prima importanță a imaginațiunii în poezie. Precum fără rație nu poate fi filosofia, așa fără imaginație n-ar putea fi poezia ; precum filosofia s-a născut din fireasca trebuință a omului de a *cugeta*, așa poezia s-a iscat din naturala noastră tindere de a *închipui* în fine, precum proba bunătății unei filosofii este cînd ea ne înduplecă, adecă se verifică prin propria noastră raționare, așa proba perfecției unei poezii este cînd ea ne *răpește*, adecă se verifică prin propria noastră imaginare. Astfel, imaginațiunea e cauza, esența și criteriul poeziei. Însă, imaginația se manifestă ea oare unicaminte prin stihuri ? nă ! versul e numai cît o formă posterioară și arbitrară, în care se îmbracă un fond mlădios, o *image pură* sau ceea ce numim noi „o idee poetică“ [...].

2. Poezia are o limbă a sa, care nu se încheie în cadență sau în consunanță, ci-n alegerea și gruparea cuvintelor, potrivit cu misia artei. Această cesticie a fost de minune dezbătută de către celebrul filosof scotlandez. Dugald-Stewart\*\*, al cărui aducem aici însuși textul, generalmente cam prea puțin citat :

„Poetul, în producerile sale serioase [...] cată să se ferească de ziceri triviale, de vorbe vulgare, și dintre expresiile limbii sale, cari sînt deopotrivă clare, să aleagă pe acele mai puțin întrebuintate. În așa chip se formează cu încetul la toate popoarele un grai poetic, prea depărtat de la simplitatea prozei, și mai puțin supus nestatorniciilor modei, ca politicosul limbaj al ordinarei conver-

\* ocurso — petrecut, survenit. (n.e.)

\*\* Stewart Dugald (1753—1828), filosof scoțian idealist, profesor la Universitatea din Glasgow. Lucrări mai importante în domeniul filosofiei morale : *Elemente de filosofie a spiritului uman*, *Încercări de filosofie morală* etc. (n.e.)



sațiuni. De-ndată ce-l îmbrățișează poeții, prozaiștii cei buni îl încunjoară, ca prea pompos pentru genul lor. Astfel, el își păstrează farmecul cît timp ființează însăși limba; ba încă devine din ce în ce mai plăcut, înaintînd în vîrstă; cu vremea, singur sonul cuvintelor recunoscute poetice, neatîrnat de înțelesul lor, deșteaptă în noi jucundele\* impresii, lăsate de mai nainte prin opurile cele mai gustate; încît iubitorul poeziei îl aude cu mulțumire pînă și-n nește fraze altminte nensemnate. Limbile se deosebesc mult în respectul avuției graiului poetic. Engleza întrece fără asemănare pe franceză; zicerile sale poetice sînt atît de numeroase, încît înlesnesc calea renumelui chiar autorilor mediocri, prin singur prestigiul fonetic. Dar poezia diferește de proză nu numai prin cuvinte, ci încă prin o certă a lor înorînduire, care, adoptîndu-se o dată și sfîințindu-se prin cursul timpului, poetizează zicerile cele mai comune; pe cînd, nimic nu darmă nurul poeziei ca un șir de cuvinte dispuse într-o ordine atît de vulgară, încît cel dintîi ne face deja a prevedea pe acele următoare. O singură expresie proastă displace; dar apoi cu cît mai virtos două asemeni, grupate în modul în care le întrebuintează conversațiunea familiară: o așa păreche însușește unei poezii serioase caracterul parodiei." [...]

Noi credem că, pentru îmbogățirea ziciunaruului\*\* român poetic, ar trebui să facem la noi ceea ce Homer, Dante, Milton, Goethe au făcut, în diferite timpuri, la diferite popoare: să studiem provincialismele și arcaismele, iar nu, cum fac scripisorii noștri, ba chiar toată lumea, din *patriotism* și din *cultură*, neologismele și jargonul saloanelor, care sînt orișicînd și orișunde per excellentiam prozaice. Așa vedem că pronunția muntenească *vultur*, *dușman* etc. e foarte plăcută în versuri. Ardelenismul „astrucat” întrece în poezie pe „îngropat” sau „înmormîntat”. Macedonoromânii ne-ar putea da pe a lor „fede”, care de nu e mai poetică, încai este mult mai energică decît a noastră „credință”. În letopisețele, în opurile lui Varlaam, Dosoftei, Cantemir, am găsi mii de ziceri, neglese în vorba vulgară de astăzi, și cari cu atît mai ales ar fi adevărate odoare în poezie...

3. *Finis coronat opus*, zice un proverb banal, pe care neologistii îl traduc ștergînd litera de pe urmă a fiecărui cuvînt, deși el s-ar putea întoarce pe românie mult mai bine așa: toamna se numără bobocii. Adevărată în toate privirile, această zicală e de o mie de ori și mai la locul său în respectul artei poetice. Scopul poetului

\* jucund — plăcut.

\*\* dicționarului (n.ed.).

este a magnetiza pe cititorul său : de la primul vers sau cuvînt se începe gîdilitoarea sa lucrare, se întărește și crește cu tot rîndul mai departe, se încheie și reușește cu ultima strofă. O poezie adevărat frumoasă e aceea în care totu-i bun, nu-i vorbă, dar mai electric, așa-zicînd, decît totul e tocmai sfîrșitul său. De ce oare sonetul este cea mai plăcută din formele poetice, încît, după zisa lui Boileau, el ar prețui cît o poemă ? de ce ? din cauza terțetului, care, prin însuși planul acestui fel de poezii, întrece totdeauna în sublimitate versurile de la început. În producerile lui Béranger și-ale lui Heine; de pildă, ideea este, în genere, puțin poetică ; graiul, în sensul definit mai sus, e mai mult prozaic ; și, cu toate astea, ele ne încîntă... prin încheierile lor. Citiți pe toți poeții mari vechi și noi ; desfrunziți, de asemenea, de-ți avea o doză de răbdare, pe toți versificatorii mărunți antici și moderni ; și vă veți convinge deplin că farmecul finalului poetic e generalmente atît de puternic, încît adeseori el răscumpără neperfecțiunile unei poezii întregi ; că, viceversa, un final greșit, rece, slab, aruncă înapoi o neagră umbră asupra versurilor procese \*, fie ele oricît de excelente.

(În : *Lumina* (din Moldova), 1863, nr. 12, pp. 89—104 ; nr. 13—14, pp. 1—16 ; nr. 16, pp. 50—58. În vol. : B. P. Hasdeu, *Articole și studii literare*. Prefată, texte alese și îngrijite, note de C. Măciucă, E.P.L., București, 1961, pp. 89—95.)

## MIȘCAREA LITERELOR ÎN IEȘI (II)

[Studiul epocii]

Dacă trecutul unui popor poate să învie undeva cu culorile sale plăpînde, cu replegiunea adevăratului trai, cu spontaneitatea a faptelor, a persoanelor, a limbajului, apoi numai doară pe scenă, într-o dramă istorică, într-un *Götz von Berlichingen* sau un *Lodovico Moro*. Romanul istoric e prea monoton, chiar sub peana unui Walter Scott ; istoria proprie e prea sistematică, chiar din mîna unui Barante : drama și numai drama respinge de la sine și monotonia, și sistema ; drama și numai drama e în stare a reproduce viața umană cum ea este, fără a o lungi, fără a o tăia în categorii,

\* proces — precedent.



fără a o desfigura prin subiectivitatea autorului. „Poezia dramatică — zicea marele Bacon, sînt acum trei secole — este o istorie văzută : ea ne arată de faţă ceea ce în istorie ni se arată în trecut.“ Însă nu toate dramele istorice sînt drame istorice : adesea numele ne înşeală. Nu e de ajuns a dialogiza un fapt, a împărţi dialogul în acte şi-n scene, a presăra ici-colo în paranteze cite un cuvînt alde „se scoală“, „intră“, „iese“ etc., a da persoanelor nume adevărate sau cvasi... nu e de ajuns atîta pentru a crea o dramă istorică ! Pe lîngă adîncă cunoştinţă a artei dramatice în genere şi pe lîngă un mare fond înnăscut de gust şi de imaginaţiune, pe lîngă ceea ce se cere de la tot autorul dramatic, mai trebuie studiul epocii dramatizate din toate puncturile de vedere.

(Fragment. Op. cit., loc. cit., p. 82.)

#### VIERSUL

Homer cînta mînia divinului Ahile,  
    Şi Dante tartarul cînta ;  
Poetul, cînd se naşte în amărite zile,  
Amar şi el ca lumea, nu cîntă pe copile,  
Nici cupa bacanală nu-l poate îmbăta !

Şi eu citeodată smulg harpa din tăcere,  
    Cînd sparge muza pieptul meu,  
Căci inima zdrobită răsună prin cădere  
Şi saltă desperată în spasmi de durere,  
Scoţînd din agonie un ţipăt scurt şi greu ;

O poezie neagră, o poezie dură,  
    O poezie de granit,  
Mişcată de teroare şi palpitînd de ură,  
Ca vocea răguşită pe patul de tortură,  
Cînd o silabă spune un chin nemărginit !

Ar fi o ironie să cînt eu flori şi stele  
    În veacul nostru pe pămînt,  
Cînd ele sînt o larvă grimată cu văpsele,  
Iar adevărul geme tempeste şi rezbele,  
Blăstem, urgie, neguri, pucioasă şi mormînt !

Lăsați pedestrei proze minciuna curtezană !

*Al cîntului entuziasm*

*Respinge veselie spoită și vicleană*

Cînd totul împrejură-i printr-o imensă rană

Exală din cangrenă un colosal miasm !

Homer cînta mînia divinului Ahile,

Și Dante tartarul cînta ;

Poetul, cînd se naște în amărite zile,

Amar și el ca lumea, nu cîntă pe copile,

Nici cupa bacanală nu-l poate îmbăta !

(În : B. P. Hasdeu, *Scrieri literare*,  
vol. I, *Poezii. Micuța, Ursita*. Ediție  
alcătuită și îngrijită de Andrei  
Rusu. Prefață de George Munteanu,  
E.S.P.L.A., București, 1960, pp. 49—  
50.)

MIHAI EMINESCU

SĂRMANUL DIONIS

[Un spațiu închipuit ca fără mar-  
geni]

[...] și tot astfel dacă închid un ochi văd mîna mea mai mică decît cu amîndoi. De aș avea trei ochi aș vedea-o și mai mare, și cu cît mai mulți ochi aș avea, cu atîta lucrurile toate dimprejurul meu ar părea mai mari. Cu toate astea, *născut* cu mii de ochi în mijlocul unor arătări colosale, ele toate în raport cu mine, păstrîndu-și proporțiunea, nu mi-ar părea nici mai mari, nici mai mici de cum îmi par azi. Să ne-nchipuim lumea redusă la dimensiunile unui glonte și toate celea din ea scăzute în analogie, locuitorii acestei lumi presupunîndu-i dotați cu organele noastre, a pricepe toate celea absolut în felul și în proporțiunile în care le pricepem noi. Să ne-o închipuim, *caeteris paribus*, înmiit de mare — acelaș lucru — cu proporțiuni neschimbate — o lume înmiit de mare și alta înmiit de mică ar fi pentru noi tot atît de mare. Și obiectele ce le văd, privite c-un ochi, sînt mai mici, cu amîndoi — mai mari ; cît de mari sînt ele absolut ? — Cine știe, dacă nu trăim într-o lume microscop-



pică, și numai făptura ochilor noștri ne face s-o vedem în mărimea în care o vedem? Cine știe dacă nu vede fiecare din oameni toate celea într-alt fel și nu aude fiecare sunet într-alt fel — și numai limba, numirea într-un fel a unui obiect, ce unul îl vede așa, altul altfel, îi unește în înțelegere. — Limba? — Nu. Poate fiecare vorbă sună diferit în urechile diferiților oameni — numai individul, același rămîind, o aude într-un fel:

Și, într-un spațiu închipuit ca fără margini, nu este o bucată a lui, orcît de mare și orcît de mică ar fi, numai o picătură în raport cu nemărgenirea? Asemenea, în eternitatea fără margini, nu este orce bucată de timp orcît de mare sau orcît de mică, numai o clipă suspendată? Și iată cum. Presupunind lumea redusă la un bob de rouă și raporturile de timp, la o picătură de vreme, seculii din istoria acestei lumi microscopice ar fi clipite, și în aceste clipite oamenii ar lucra tot atîta și ar cugeta tot atîta ca în evii noștri — evii lor pentru ei ar fi tot atît de lungi, ca pentru noi ai noștri. În ce nefinire microscopică s-ar pierde milioanele de infuzorii ale acelor cercetători, în ce infinire de timp clipa de bucurie — și toate acestea toate ar fi — tot astfel ca și azi.

...În faptă, lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu — ele sînt numai în sufletul nostru. Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un simbure de ghindă, și infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordine de lucruri, cari sînt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat, poate, magii egipteni și asirieni, atuncea în adîncurile sufletului coborîndu-ne, am putea trăi aievea în trecut și am putea locui lumea stelelor și a soarelui. [...] Dacă lumea este un vis — de ce n-am putea să coordonăm șirul fenomenelor sale cum voim noi? Nu e adevărat că există un trecut — consecutivitatea e în cugetarea noastră — cauzele fenomenelor, consecutive pentru noi, aceleași întotdeauna, există și lucrează simultan. Să trăiesc în vremea lui Mircea cel Mare sau Alexandru cel Bun — este oare absolut imposibil? — Un punct matematic se pierde-n nemărginirea dispozițiunii lui, o clipă de timp în împărtășibilitatea sa infinitezimală care nu încetează în veci. — În aceste atome de spațiu și timp, cît infinit! — Dacăș putea și eu să mă pierd în infinitatea sufletului meu, pînă în acea fază a emanațiunii lui, care se numește epoca lui Alexandru cel Bun, de exemplu. [...]

(Fragment. În : M. Eminescu, *Opere complete*, ediția A.C. Cuza, Librăria românească, I. V. Ionescu și N. Georgescu, Iași, 1914, p. 194.)

[...] Într-adevăr lumea cum o vedem, nu există decît în crierul nostru. Nimeni nu va tăgădui că este deosebire între gînsac și cîne. Privirea cînelui e inteligentă, el pricepe din lumea aceasta o porție mult mai bună decît gînsacul; cu toate acestea amîndouă aceste ființe au ochi și crieri. Lumea nu-i cumu-i, ci cum o vedem; pentru gînsac, cum o vede el, pentru cîne idem, pentru membrul de la primărie — pentru Kant item. [...]

Care-i adevărul? Cel văzut clar de un gînsac sau cel abia întrevăzut ca printr-o negură de Kant? Într-adevăr iată un lucru ciudat. Cel dintîi deosebește lămurit grăunțele de porumb de prundul galben, el înnoată cu siguranță pe apă, măsoară cu ochiul distanțele ce le poate ajunge, și nu-i fără oare-care înduioșare în fața unei giște în epoca virginității. Cel de al doilea uită să mănînce, voină să sară peste o groapă, cade în mijlocul ei, iar frumusețile virgi sau nevirginale trec pe lingă dînsul, fără ca el să-și [fi] ridicat ochii.

Cu toate aceste noi presupunem că filosoful e mai cuminte decît un gînsac, ba că în *problemele* aceluia e mai mult adevăr decît în *siguranțele* acestuia.

Un semn că pentru-o minte mare totu-i *problem*, iar pentru 75 de dramuri de crier totu-i *sigur*.

E știut că regula pitagoreică din geometrie se numea puntea măgarilor. Puntea măgarilor, pe care trebuie să treci în ori-ce cugetare mai adîncă, este: că nu putem pricepe lumea în sine, și că toată esPLICAREA ei este esPLICAREA unor reacțiuni a crierilor noștri și nimic mai departe. Lumea-n sine rămîne un *problem* înlăuntrul căruia se rătăcește cîte-o rază slabă, cîte-o fulgerătură, pe care cugetătorul adînc o-ncremenește pe hîrtie, pe care citind-o, se naște în pereții capului tău acea rezonanță care face să vezi într-adevăr că lume și viață sînt un vis. [...]

După această pătură de oameni urmează învățații cuvîntului. Aceștia întreabă totdeauna *quid novissimi*? Cartea cea mai nouă pentru dinșii e cea mai bună. Ei citesc mult și au în capul lor o mulțime de definiții, formule și cuvinte despre a căror adevăr nu se îndoiesc nici o dată, căci n-au vreme de-a se îndoii. Îi numesc ai cuvîntului, pentru că înțelepciunea lor consistă în cuvinte, în cojile unor gîndiri, pe care memoria lor le păstrează. Căci o gîndire este un act, un cutremur al nervilor. Cu cît nervii se cutremură mai bine, mai liber, cu atîta cugetarea e mai clară. La ei, acest act, prin



care cugetarea străină să se repete întocmai în capul lor, nu se întâmplă, pentru că mulțimea citirii și obosirea crierului n-o permite. Cele citite trec ca niște coji moarte în hambarul memoriei, de unde iese la iveală apoi tot în aceeași formă. [...]

— Iartă-mă d-le doctor, zisei eu încheiindu-mi surtucul din-nainte, dar mie mi se pare că aria aceasta care-ai fluerat-o, am mai auzit-o unde-va... și aș voi să vă-ntreb...

— Aria asta ai auzit-o în capul d-tale, zise el, pe cînd ștergeai ciubotele lui Beethoven.

— Mă iartă d-le, dar nici n-am avut onoarea de-a cunoaște pe Beethoven.

— Ce știi d-ta, dacă l-ai cunoscut sau nu. Eu îți zic că l-ai cunoscut... Eu îți zic că i-ai șters ciubotele și basta.

— Ce dracul! Îi nebun moșneagul iesta, gîndeam eu.

— Ce dracul! Îi nebun moșneagul iesta, zise el clipind din ochi și imitîndu-mi glasul întocmai. Apoi urmă: Kellner! Vin de maghiarat (*sic!*) de cinci ani, astupat bine... Iute. Ei nepoate, așa-i că cea dintîi gîndire, care ți-a venit în minte la răspunsul meu, a fost: Ce dracul, îi nebun moșneagul iesta. Vezi tu, asta voiam s-o știu... Omu-i ca o vioară... dacă pui degetul într-un loc pe coardă, sună-ntr-un fel, într-alt loc, într-altfel, dar o vioară seamănă cu alta. Astăzi mă simt dispus să fac filosofie și bine că te-am găsit, nepoate, pentru-că mie-mi pari un om neofensiv și care se miră și mirarea este mama înțelepciunii.

Eu căscam gura.

Bătrînul se uită la mine și-ncepe să rîdă.

— Spune-mi, nepoate, — dacă poți — un lucru imposibil și o idee imposibilă.

— Un lucru imposibil e ca eu să fi șters ciubotele lui Beethoven, care-a murit înainte de atîția ani, iar o idee imposibilă este ca ceva să fie și să nu fie tot în aceeași vreme.

Kellnerul aduse vinul cerut, moșneagul împlu un păhar mie, unul lui, pe care-l și deșertă pîn-n fund.

— Ascultă-mă, nepoate, tu ești un poet, zise el. Ai auzit tu vreodată despre Archaeus?

— Ba nu.

— Nu? Ei bine, Archaeus este singura realitate pe lume, toate celelalte sînt fleacuri — Archaeus este tot.

— Ptiu! bată-te vina, unchiule, cu tot Archaeus-ul tău... Cum vād, [vrei] să mă iei peste picior. Cine ți-i Archaeus?

— Șst! Taci, nepoate... Toate celea la vremea lor.

Am să-ți spun eu îndată cine-i Archaeus, numai mai întîi bea și tu păharul de vin și ascultă următoarele cuvinte a moșului. Cu-

getări imposibile nu există, căci îndată ce o cugetare există, nu mai e imposibilă, și dac-ar fi imposibilă, n-ar exista. Ce este imposibil? Am să-ți spun îndată o mulțime de probleme. Condițiile a orice posibilitate sînt în capul nostru. Aicia sînt legile ciudate, cărora natura trebuie să li se supue. Aicia-i timpul cu regulile lui matematice, aicia spațiul cu legile geometrice, aicia cauzalitatea cu necesitatea ei absolută, și dacă le ștergi acestea... și un somn adînc le șterge pentru cîteva oare... ce simțimînt ni rămîne pentru acest interval al ștergerii? Nimic. Și cu toate acestea sosesc momente în viață, în care aceste trei elemente ale vieții noastre, aceste sertare, în care băgăm în lume, dispar pentru o clipă... e drept, ca o fulgerare numai, dispar sau în parte sau în tot și stai ca înaintea unei minuni și te-ntrebi... așa ca omul care crezuse că tot ce vede e chiar așa cum este... că oare ce-nsemnează asta. Cînd privești o fizionomie ciudată, îți vine de sine întrebarea: oare cum dracu-o fi gîndind acest om? Ba lipsa unuia din cele cinci simțuri, chiar venind mai tîrziu, modifică radical lumea cugetării.

— Cum așa? Apoi tocmai Beethoven a compus muzică pe cînd pierduse auzul...

— Știam c-ai să-mi obiectezi aceasta. Da, Beethoven compune opera *Fidelio*, după ce uitase de mult natura vocii omenești... el scrie muzică pentru voci cum crede el c-ar trebui să fie și te trezești față în față c-o operă, care ți se pare că fuge dinaintea ochilor... c-ai privi-o cu binoclul întors... ș-ai vedea departe în fundul cugetării unui om ceva straniu, ce pari a nu pricepe bine, până bagi de seamă că sînt închipuirile unui surd despre vocea omenească, a cărei natură normală el o uitase sau avea numai o reminiscență slabă despre ea. Dar închipuindu-ți cum că toți oamenii ar avea numai o reminiscență de memorie ca acea a lui Beethoven... toată opera s-apropie vădit ca și cînd ai privi-o cu stecla așezată normal la ochi... Ea s-apropie așa, încît toată scena ți s-așează în cap ș-auzi opera urlîndu-ți în craniul deșert, cu boschete, cu temnițe, cu actori, cu actrițe cu tot. Cum va fi arătînd capul unui om, care are-o operă ori o dramă-n el cu oamenii ei interesanți, cu lumina de lampe, cu pînzele zugrăvite cu totulul tot în capul lui... Un teatru întreg, în care sufletul lui, ghemuit într-un colț al sălei, e singurul spectator.

— Bine. Dar de ce să nu credem că făptura normală a omului este cea anume făcută, ca să vadă adevărul?

— De ce? Pentru că tocmai această făptură normală nu este una ș-aceiași — totdeauna vor fi mici deosebiri; unde însă deosebirile sînt mari, avem altă lume.



Dar să urmez. Nu știu dacă cine-va s-a visat vrodată e'astic... că poate crește, se poate îmfla, se poate contrage... Dacă pe un asemenea om nu l-ar trezi nimene din somn, el ar trăi o viață întreagă c-o lume reală și pipăită, căci în somn se pipăe așa de bine ca în trezvie... va să zică nu lipsește nici acest control, cel mai sigur al realității. ...Și acest om s-ar contrage-ntr-o prăjină cu barbă englezească și cu pălărie naltă, ori s-ar îngroșa ca un birtaş bavarez... ar trece printr-o mie de figuri el însuși, și dac-ar dormi toată viața lui, nici în minte nu i-ar mai veni să se îndoiască [cum] că aceasta este natura lui, că altfel nu poate fi, și că toate trebuie să fie cum sînt... Dacă s-ar trezi puțin înainte de-a muri, ar crede din contra c-a adormit și că visează. *O lume ca nelumea este posibilă, neîntreruptă fiind de-o altă ordine de lucruri.* Există multe buruieni care, aducînd o mică modificare a organului vederii, creiază înaintea omului o altă lume. O băutură preparată dintr-un burete mărește proporțiile lucrurilor. Un pai pare mare cît o bîrnă, și omul, în reminiscența figurii ce o avuse înaintea de asta, sare peste un fir de pai din drum. Un lan de griu devine pădure de aur, oamenii devin urieși și poate că povestea veche, că înainte urieșii locuiau pămîntul, atîrna de construcția ochilor de pe atunci și nu de mărimea lor obiectivă sau mai esact de mărimea, în care reflectă ochiul nostru de astăzi făpturile omenești.

Care este criteriul realității? Despre ochi nu mai vorbim... Cine nu știe cu cîtă realitate, cu cît adevăr se prezintă în vis chipuri cunoscut, grădini, case, strade; urechea aude muzică plăcută și mintea-și aduce-a minte cum c-a mai auzit o dată această muzică... Un amic se arată... el a-mbătrînit... vreo cîți-va peri albi are pe cap... mintea-l compară cu reminiscența, ce-o aveam despre dînsul și închipuirea, cum el a fost, și vederea concretă, cum este, ni smulge părerea de rău: „Cum s-a schimbat omul acesta!“... În starea de nebunie toate ideile sînt de o cumplită realitate... Omul e torturat, e pus pe cruce, e bătut, fără ca cineva să-l atingă. Cele mai cumplite dureri fizice îi sfișie sufletul și-i brăzdează fața... din contra dureri reale în sensul nostru îl găsesc nesimțitor... Nu avem criteriu... Nu știm, dacă știm ceva... O credem, fiindcă-o cred și alții, pentru că e o normă predominatoare, și asta nu fiindcă lumea ar fi cum ne-o închipuim, ci pentru că om cu om samănă mai mult ori mai puțin. Poate-se zice, încă, că cutare om ciudat nu are drept, cînd spune ceva? Cu ce-l combați?... cu aceea că și alții zic ca tine, că nu-i așa? Cu ce drept? Valoarea privirii lui este aceeași cu valoarea privirii noastre... numa c-a lui e izolată, pe cînd a noastră găsește și altele turnate pe-același calup. Dar e un visă-

tor ? Bine. Cine ? Noi ori el ? Asta e-ntrebarea... Poate că noi nu facem alta, decît visăm într-un fel și el într-altul...

— Dar bine... vedem lumea.

— Și el o vede.

— Dar o pipăim.

— Și el o pipăie. Cu ce drept modul nostru să fie cel adevărat, și al lui cel fals ? Pentru ce nu vice-versa ? Sîntem noi nebuni ori el e nebun... asta-i întrebarea. Și de gîndim numai, cît de altfel a fost privirea oamenilor în alți secol, că ceea ce ni se pare nouă ciudat, lor li se părea firesc, că în orice lucru nepriceput n-avem decît o formă, supt care o altă frunte de om vedea un lucru foarte priceput, atunci ni vine să-ntrebăm, care-i criteriul minții sănătoase ? O minte care azi aprobă ceea-ce a dizaprobat ieri, care dizaproba ce-a aprobat ; o minte care vedem că se hrănește secol cu secol din paradoxii...

— Cum din paradoxii ?

— Da ! Căci spune-i un[ui] om eșit din coaja naturii, cum că soarele stă și pămîntul se-nvîrtește... el va găsi-o irațional, paradox, contra minții sănătoase... Spune-i că stelele sînt tot atîtea lumi... el va găsi-o paradox.

— Dar cu toate acestea e adevărul.

— Adevărul ? Cum vrei... Cum dispar, cum devin pe-ncetul nepipăite chiar teoriile mișcării, cînd presupunem ceea ce ni se impune de sine... că spațiul e nemărginit !... Unde-i mișcarea cînd spațiul e nemărginit ? Pămîntul a făcut o bucată... Bine... Deasupra-i și de desuptu-i a rămas tot atîta spațiu, căci e nemărginit... va să zică ce a parcurs el, cînd n-a parcurs nimica, căci pretutindenea stă în acelaș loc, în acelaș centron, în nemărginire, și dac-ar sta pe loc și dacă s-ar mișca, tot atîta ar fi... Care-i criteriul mișcării lui ? Iar simțirea noastră, iar acest senzoriu vizionar, încît mișcarea lui nu-i de cugetat, fără ca să punem totodată ființa noastră. Pămîntul împlă, cum împlăm noi în vis. Departe ajungem și totuși pe loc sîntem... În urmă și-nainte nici nu s-a mărit, nici n-a scăzut distanța căci e nemărginită.

— Dar timpul ?

— O acest blestemat de timp, care e cînd lung, cînd scurt, fiind cu toate acestea acelaș, cel puțin remonatoriul o spune... Cînd așteaptă cineva iarna la porțița vrunei zaplaz pe drăguța lui... și ea nu vine... și așteaptă... și ea tot nu vine... ce-i timpul ? O eternitate. Și citește cineva o carte frumoasă... mii de tablouri se desfășoară pe dinnaintea ochilor... ce-i timpul ? Un minut. Cine n-a avut un roman întreg în minte, pentru a cărui realitate normală i-ar trebui o viață întreagă ori o tinereță întreagă ?... În vis el



poate avea într-o singură noapte viața întreagă a unui om. Și de ce a unui om? de ce nu a tuturor celor ce se-nvîrtesc împrejurul lui? Și în cîtă vreme? În șapte ori opt oare. Dar ce-i o tragedie ori o comedie altceva? Și într-adevăr, dacă un asemenea op interesează, nici bagi de seamă cît timp a trecut. De luăm criteriul normalității, am șters tot exclusivismul unei posibilități convenționale și de calup ș-am pus în locu-i o alta tot atît de îndreptățită. Atunci nu mai zicem: Numai asta este posibil și numai așa e posibil, ci zicem: După cît ne ajunge capul, așa e... dar dracul știe, dacă n-or putea fi și de o mie de ori altfel...

— Ce ciudată idee despre viață!

— Închipuiește-ți un manuscript vechiu cu filele unse într-un colț de sertar... o comedie de exemplu. Directorul de teatru în încurcătură dă de el, citește... citește... pocnește din degete... „Da, știi că asta-i bună!“... Și iată că te pomenești de-o dată pe scenă c-o icoană vie a vieții... publicul rîde, actorii se strîmbă și toate acestea ca-nainte... de o sută de ani. Atuncea-ți vine-a zice că ori publicul și teatrul sînt depărtați cu două sute de ani, ori că piesa asta nouă. Unde este timpul? Cînd întorci binoclul, [lucrurile] ți se par într-o abnormă depărtare... Un om născut cu binoclul pe nas ar alerga viața lui toată după nasul lui propriu, ca să-l ajungă și ar fi foarte firesc asta... Unde este spațiul? — De aceea cînd auzim trîmbița marilor adevăruri, care se prezintă cu atîta conștiință de sine, să zîmbim și să zicem: Vorbe! Vorbe! Vorbe! S-ascultăm poveștile, căci ele cel puțin ne fac să trăim și-n viața altor oameni, să ne amestecăm visurile și gîndirile noastre cu ale lor... În ele trăește Archaeus... Poate că povestea este partea cea mai frumoasă a vieții omenești. Cu povești ne leagă lumea, cu povești ne adoarme. Ne trezim și murim cu ele... Auzit-ai tu vrodată povestea regelui Tlă?

— Niciodată... Dar aș dori să știu mai întăi cine-i Archaeus?

— Hm! Cum dracu să ți-o spun, dacă n-ai priceput pîn-acuma. Măi băiete! Cum toate schimbările ce le dorește un om în persoana sa, totuși ar vrea să rămîie el însuși... persoana sa.

Am cunoscut oameni, ce doreau a fi mai frumoși (cîte femei!), mai cuminți (cîți oameni de stat!), mai geniali (cîți scriitori!); am cunoscut unii, în cari se grămădeau visurile de glorie a lumii întregi... dar ei vroiau să fie tot ei. Cine și ce este acel el sau eu, care în toate schimbările din lume ar dori să rămîie tot el? Acesta este poate tot misterul, toată enigma vieții. Nimic n-ar dori să aibă din cîte are. Un alt corp, altă minte, altă fizionomie, alți ochi, să fie altul... numai să fie el. Ar voi să se poată preface în mii de chipuri, ca un cameleon... dar să rămîie tot el. Abstrăgînd de la do-

rința acestei reamintiri, fiecare-și are dorința împlinită... căci este indiferent pentru cel ce nu vrea *memoria* identității, dacă-i el sau nu-i el rege. El este regele, dacă nu face numai această pretenție să fie tot el... Iată alt corp, altă minte, altă poziție, numai că nu ești tu. Ei, ai priceput ce-i Archaeus?

— Ba nu. Mai puțin decît oricînd.

— Nici nu-i ușor de priceput — pentru că-i etern. Și etern este tot ce este în totdeauna de față... în acest moment. Nu ce au fost, căci au fost stări de lucruri, nu ce va fi, căci vor fi iarăși stări de lucru[ri]. Ce este. Numai dacă vremea ar sta locului, am putea vedea lămurit ce-i etern... Numai într-un în care s-ar naște un moratoriu între moarte și viață, căci lumea nu-i de cît o vecinică plătire către viață, o vecinică încasare din partea morții. Și această împrejurare este mama timpului. Fără de aceasta suma, celor ce există într-adevăr, s-ar putea privi peste tot, am ști ce este netimporal.

— Ce-mi folosesc mie espunerile acestea, cînd eu tot nu știu ce-i Archaeus.

— Hm. Ești greu la cap. Cînd gîndește cineva că neînsemnata mărime a corpului omenesc nu stă de fel în raport cu puterea, cu imensitatea voinței (gîndește la Napoleon), cumcă omul e numai prilejul adesea slab, abia suflat pentru niște patimi cumplite, cînd gîndești cumcă purtătorul acestor patimi poate în orice moment să devină o coajă, ca un vas pe care l-a spart vinul, apoi cînd vezi că unul și acelaș princip de viață încolțește în mii de mii de flori, din care cele mai multe se scutură la drumul jumătate, puține rămîn și aceste puține au în sfîrșit aceiași soartă, atuncea vezi cumcă ființa în om e nemuritoare. E unul și acelaș punctum saliens, care apare în mii de oameni, disbrăcat de timp și spațiu, întreg și nedespărțit, mișcă cojile, le mină una-nspre alta, le părăsește, formează altele nouă, pe carnea zugrăvitelor sale apare ca o materie, ca un Ahasver al formelor care face o călătorie, ce pare vecinică.

— Și este într-adevăr vecinică.

— În fiecă om se-ncearcă spiritul Universului, se opintește din nou, răsare ca o nouă rază din aceeași apă, oarecum un nou asalt spre ceruri. Dar rămîne-n drum, drept că în mod foarte deosebit, ici ca rege, colo ca cerșetor. Dar ce-i și ajută coaja cariului, care-a-ncremenit în lemnul vieții? Asaltul e tinerețea, rămînerea-n drum decepțiunea, recăderea animalului pățit bătrînețea și moartea. Oamenii sînt probleme, ce și le pune spiritul Universului, viețile lor încercări de deslegare. Chinul îndelungat, vecinica goană după ceva



necunoscut nu samănă cu aviditatea de-a afla răspunsul unei întrebări curioase ?

— Dar mie mi se pare că unde-i un problem, e tot odată și deslegarea lui.

— Da, Kant. Cei mai mulți oameni însă rămân întrebări, uneori comice, alteori neroade, alteori pline de-nțeles, alteori deșarte. Când văd nas omenesc, totdeauna-mi vine să-ntreb, ce caută nasul iesta-n lume ?

(Fragment. În : M. Eminescu, Op. cit., pp. 371, 372, 375.)

### SCRISOAREA I

[...] La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă,  
Pe cînd totul era lipsă de viață și voință,  
Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...  
Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns  
Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă ?  
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,  
Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază,  
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază.  
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,  
Și în sine împăcată stăpînea eterna pace !  
Dar deodat-un punct se mișcă... cel dintîi și singur. Iată-l  
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...  
Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,  
E stăpînul fără margini peste marginile lumii...  
De-atunci negura eternă se desface în fișii,  
De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii...  
De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute  
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute  
Și în roiuri luminoase izvorînd din infinit,  
Sunt atrase în viață de un dor nemărginit.  
Iar în lumea asta mare, noi, copii ai lumii mici,  
Facem pe pămîntul nostru mușunoaie de furnici ;  
Microscopice popoare, regi, oșteni și învățați  
Ne succedem generații și ne credem minunați ;  
Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul,  
În acea nemărginire ne-nvirtim, uitînd cu totul  
Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,

Că-ndărătu-i și-nainte-i întuneric se arată.  
 Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze,  
 Mii de fire viorie ce cu raza încetează,  
 Astfel, într-a vecinicii noapte pururea adîncă,  
 Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă...  
 Cum s-o stinge, totul pierе, ca o umbră-n întuneric,  
 Căci e vis al neființei universul cel himeric...

În prezent cugetătorul nu-și oprește a sa minte,  
 Ci-ntr-o clipă gindu-l duce mii de veacuri înainte ;  
 Soarele, ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș,  
 Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,  
 Cum planeții toți ingheață și s-azvîrl rebeli în spați,  
 Ei, din frînele luminii și a soarelui scăpați...  
 Iar catapeteasma lumii în adînc s-au înnegrit,  
 Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit ;  
 Timpul mort ș-întinde trupul și devine vecinicie,  
 Căci nimic nu se întîmplă în întinderea pustie,  
 Și în noaptea neființei totul cade, totul tace,  
 Căci în sine împăcată reincep-eterna pace [...]

(Fragment. În : Mihai Eminescu,  
*Poezii*, vol. III. Ediție critică de D.  
 Murărașu, Editura „Minerva”, 1970,  
 p. 40.)

#### EGIPETUL

[...] În zidirea cea antică, sus în frunte-i turnul maur,  
 Magul priivea pe gînduri în oglinda lui de aur,  
 Unde-a ceriului mii stele ca-ntr-un centru se adun,  
 El în mic privește-acolo căile lor tănuite  
 Și cu varga zugrăvește drumurile lor găsite  
 Au aflat simburul lumii, tot ce-i drept, frumos și bun.

Și se poate că spre răul unei ginți efeminate,  
 Regilor pătați de crime, preoțimei desfrîdate,  
 Magul, paza răzbunării, a cetit semnul întors.  
 Ș-atunci vîntul ridicat-a tot năsipul din pustiuri,  
 Astupînd cu el orașe, ca gigantice seciriuri  
 Unei ginți, ce fără viață-ngreuiă pămîntul stors [...]

(Fragment. Op. cit., vol. I, p. 194.)



## CU GÎNDIRI ȘI CU IMAGINI

Cu gândiri și cu imagini  
Înnegrit-am multe pagini :  
Ș-ale cărții, ș-ale vieții  
Chiar din zorii tinereții.

Nu urmați gândirii mele :  
Căci noianu-i de greșele,  
Urmărind prin întuneric  
Visul vieții-mi cel himeric.

Neavînd învăț și normă  
Fantazia fără formă  
Rătăcit-a, vai !, cu mersul :  
Negru-i gândul, schiop e versul.

Și idei, ce altfel simple  
Ard în frunte, bat sub tîmple :  
Eu le-am dat îmbrăcăminte  
Prea bogată, fără minte.

Ele seamănă, hibride,  
Egiptenei piramide :  
Un mormînt de piatră-n munte  
Cu icoanele cărunte,

Și de sfinxuri lungi alee,  
Monoliți și propilee, —  
Fac să vezi că după poartă  
Zace-o-ntreagă țară moartă.

Întri-nuntru, sui pe treaptă,  
Nici nu știi ce te așteaptă  
Cînd acolo !... sub o faclă,  
Doarme-un singur rege-n raclă.

## E IMPĂRȚITĂ OMENIREA

E împărțită omenirea  
În cei ce vor și cei ce știu.  
În cei dentii trăiește firea,  
Ceilalți o cumpănesc ș-o scriu.

Cînd unii țese haina vremii,  
Ceilalți a vremii coji adun :  
Viață unii dau problemei,  
Ceilalți gîndirei o supun.

Dar pace este între dînșii :  
Ce unii fac iau alții aminte.  
Căci pînă azi domnește-ntr-înșii  
A cărții tale graiuri sfinte. [...]

(Op. cit., vol. II, p. 111.)

## CRITICILOR MEI

Multe flori sunt, dar puține  
Rod în lume o să poarte,  
Toate bat la poarta vieții,  
Dar se scutur multe moarte.

E ușor a scrie versuri,  
Cînd nimic nu ai a spune,  
Înșirînd cuvinte goale  
Ce din coadă au să sune.

Dar cînd inima-ți frămintă  
Doruri vii și patimi multe,  
Ș-a lor glasuri a ta minte  
Stă pe toate să le-asculte,

Ca și flori în poarta vieții,  
Bat la porțile gîndirii,  
Toate cer intrare-n lume,  
Cer veșmintele vorbirii.



Pentru-a tale proprii patimi,  
 Pentru propria-ți viață,  
 Unde ai judecătorii,  
 Nendurații ochi de gheață ?

Ah, atunci ți se pare  
 Că pe cap îți cade cerul :  
 Unde vei găsi cuvântul  
 Ce exprimă adevărul ?

Critici, voi, ca flori deșerte,  
 Care roade n-ați adus —  
 E ușor a scrie versuri,  
 Când nimic nu ai de spus.

(Op. cit., vol. II, p. 147.)

## ROLUL LITERATURII NAȚIONALE ÎN SPIRITUL PUBLIC

*[Limba — maniera de cugetare și  
 percepțiune a omului]*

Alăturăm observarea cum că limba, alegerea și cursivitatea expresiunii în expunerea vorbită sau scrisă e un element esențial, ba chiar un criteriu al culturii. Din vorbirea (sau fiindcă aceasta atîrnă adesea de o predare întîmplătoare) din scrierea unui om se poate cunoaște gradul său de cultură ; *stilul e omul*, se-nțelege de aceea fiindcă nu e numai forma limbistică și fiindcă nu consistă numai în cunoașterea limbii, ci fiindcă exprimă totodată maniera de cugetare și percepțiune a omului. Cum descrie cineva un lucru, așa l-a văzut și l-a priceput.

De a se exprima bine și corect asupra oricărui lucru e posibil numai la o universalitate a culturii, așadar la o claritate și idealitate a intuițiunii tuturor lucrurilor, asupra cărora el vorbește. Maturitatea culturii publice a spiritului poporal se manifestă cu deosebire în limba sa, și între culții unui popor se numără numai aceia care au suit înălțimea și domină terenul întreg. [...]

(*Cugetări literare, I, Rolul literaturii naționale. Fragment. În : M. Eminescu, Opere complete, ed. cit., p. 353.*)

## DESPRE SENTIMENT ȘI FANTASIE

[*Fantezia — reflecție transfigurată a lumii*]

Da ! Orice cugetare generoasă, orice descoperire mare, porcede de la inimă și apelează la inimă. Este ciudat, când cineva a pătruns odată pe Kant, când e pus pe același punct de vedere atât de înstrăinat acestei lumi și voințelor ei efemere, — mintea nu mai e decât o fereastră prin care pătrunde soarele unei lumi nouă, și pătrunde în inimă. Și când ridici ochii te afli într-adevăr în (incomplet în text, n.n.). Timpul a dispărut și eternitatea cu fața ei cea serioasă te privește din fiecă lucră, se pare că te-ai trezit într-o lume încremenită cu toate frumusețile ei și cumcă trecere și naștere, cumcă ivirea și pieirea ta înșile sînt numai o părere. Și inima nu mai e în stare a te transpune în această stare. Ea se cutremură încet din sus în jos, asemenea unei arfe eoliene, ea este singură ce se mișcă în această lume eternă... ea este orologiul ei.

Și astfel fantasia nu mai este reflecția lumii astfel cum ea se arată ochilor într-o reală trezvie, ci ea în fantasia poetului și a artistului se ridică în jur în petrificațiunea ideilor eterne, ce reprezintă. De jur împrejur sînt pînze atîrnate la care perspectiva este aparentă, asupra cărora timpul trece fără urmă, toate avînd un ce necunoscut de aranjor și toate închipuiri ale unui suflet mare. Ceea ce numesc capete ordinare fantasie, nu este fantasie ci slăbiciune a creierului, fantastarie. Pe cînd celor chemați (cuvînt indescifrabil, n.n.) li se vorbește cu jargonul lor propriu — celui ales ea-i vorbește în limba ei — și limba ei e armonia lui Plato.

(*Cugetări literare*, 9, *Despre sentiment și fantasie*, fragment. Op. cit., p. 358.)

## CEZARA

[*Ideile și mișcarea realului*]

[...] Umblu la școală. Știi la cine : la albinele mele. Am părerea cum că toate ideile ce plutesc pe suprafața vieții oamenilor sînt creții ce aruncă o manta pe un corp ce se mișcă. Ele nu sînt altceva decât mișcarea corpului însuși, deși atîrnă de la ea. [...]

(Fragment. În : M. Eminescu, *Proză literară*, ediție îngrijită de Flora Șuteu și prefată de Eugen Simion, E.P.L., București, 1963, p. 97.)



## CUGETĂRI

[*Inchipuirea lumii*]

Pentru a-și închipui cineva metaforic lumea, ar putea să iee o bucată de lut și să-i dea diferite forme, cînd una, cînd alta. Dacă acum mai iei că acest lut este răul, nedreptul pozitiv, se-nțelege că tot binele și toată dreptatea va consista numai în forme, și nu în cuprinsul lor, adică în relațiunea uneia față cu cealaltă. [...]

(Fragment. În : M. Eminescu, *Opere complete*, ed. cit., p. 348.)

## GENIU PUSTIU

[*Metafora vieții*]

Dumas zicea că romanul a existat totdeauna. Se poate. El e metafora vieții. Priviți reversul aurit al unei monede calpe, ascultați cîntecul absurd al unei zile, care n-a avut pretențiunea de-a face mai mult zgomot în lume decît celelalte în genere, extrageți din astea poezia ce poate exista în ele și iată romanul. [...]

(Fragment. În : M. Eminescu, *Proză literară*, ed. cit., p. 125.)

## NATURA ȘI STATUL

[*Tranzițiunea formelor*]

Schema cursului naturii este un cerc de forme, prin care materia trece ca prin punctele de tranzițiune. Astfel ființele privitye în sine sînt asemenea unui riu curgător pe suprafața căruia sînt suspendate umbre. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca ideea unei ființe supt care undele rîului etern altele formează o bătură, singură ce dă consistență acestor umbre și totuși ea însăși într-o eternă tranziție, într-un pelerinaj din ființă în ființă, un Ahas-ver al formelor lumii. Acum căutînd la organele acestei ființe, găsim asemenea că ele sînt ca părți constitutive ale întregului, forme mai mici de tranziție — prin urmare esența ființelor este forma, esența

vieții trecerea, mișcarea materiei prin ele. După care principiu însă se construiesc aceste forme — care-i sensul teleologiei lor, care-i sensul teleologiei în mișcarea și secrețiunile materiei? [...]

(*Cugetări filosofice, I. Natura și Statul*, fragment. În: M. Eminescu, *Opere complete*, ed. cit., p. 349.)

## DUALISMUL AUSTRO-UNGAR ȘI NAȚIONALITĂȚILE

[*Oglinzi ale realității*]

[...] Artele și literatura frumoasă trebuie să fie *oglinzi de aur ale realității* în care se mișcă poporul, o coardă nouă, originală pe bina \* cea mare a lumii. [...]

(Fragment. În: *Opere complete*, ed. cit., p. 30—31.)

AL. MACEDONSKI

### NOAPTEA DE DECEMVRIE

Pustie și albă e camera moartă...  
Și focul sub vatră se stinge scrumit...  
Poetul, alături, trăsnet stă de soartă,  
Cu nici o scînteie în ochiu-adormit...  
Iar geniu-i mare e aproape un mit...

Și nici o scînteie în ochiu-adormit. [...]

E moartă odaia, și mort e poetul... —  
În zare, lupi groaznici s-aud, răgușit,  
Cum latră, cum urlă, cum urcă, cu-ncetul,  
Un tremol sinistru de vînt-năbușit...  
Iar crivățul țipă... — dar el, ce-ă greșit?

Un haos urgia se face cu-ncetul.

Urgia e mare și-n gînduri și-afară,  
Și luna e rece în el, și pe cer...  
Și bezna lungeste o strașnică gheară,  
Și lumile umbrei chiar fruntea i-o cer...

\* Bina = scena (germ.).

Și luna e rece în el și pe cer...

Dar scrumul sub vatră, de-odată, clipește...  
Pe ziduri aleargă albastre năluci...  
O flacăra vie pe coș izbucnește,  
Se urcă, palpită, trosnește, vorbește...

„Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci?”

Și flacăra spune : „Aduc inspirarea...  
Ascultă, și cântă, și tinăr refii... —  
În slava-nvierii îneacă oftarea...  
Avut și puternic emir, voi să fii.”  
Și flacăra spune : „Aduc inspirarea”  
Și-n alba odaie aleargă vibrarea.

(Fragment. În : Al. Macedonski,  
Opere, vol. II, E.P.L., pp. 160—161.)

#### RONDELUL LUCRURILOR

*Oh ! lucrurile cum vorbesc,*  
Și-n pace nu vor să te lase :  
Bronz, catifea, lemn sau mătase,  
Prin grai aproape omenesc.

Tu le crezi moarte, și trăiesc  
Împrăștiate-n orice case.  
*Oh ! Lucrurile cum vorbesc,*  
Și-n pace nu vor să te lase.

Și cite nu-ți mai povestesc  
În pustnicia lor retrasă :  
Cu tot ce sufletu-ți uitase  
Te-mbie sau te chinulesc. —

*Oh ! Lucrurile cum vorbesc.*

(Al. Macedonski, *Poezie și proză.*  
Antologie, note și prefață de Mir-  
cea Zăciu, Editura tineretului, 1965,  
p. 109.)



## CUVINTE DESPRE THALASSA

[Cartea cărților — viața]

[...] Ar fi niște prea largi cercetări să spun, în aceste pagini, prin ce anume îndemnuri sufletești am fost îndrumat să iau condeiul — unealtă blestemată și binecuvîntată, de care nu m-am mai scăpat —, să iau, zic, acest condei, pentru a fi ce-am fost. Dacă, însă, un asemenea lucru e greu, și cere desfășurări prea mari, este, totuși, putincios, și chiar trebuitor să o fac, intrucîtva, geneza Marei epopee.

Dar se cade ca, din capul locului, să fiu cu desăvîrșire sincer și nu voi ascunde că o rivnă neobosită m-a împins neîncetat înainte, m-a purtat — și pot să zic că, fără voie chiar — să cuceresc tot mai multe cunoștinți și să trag tot mai multă putere din *Cartea-cărților*: *Viața*. De aceea n-am fost niciodată unilateral. De cîte ori am vrut să judec despre o idee, sau despre un lucru, am considerat omul și lucrul sub toate fețele lor, și am pus, totdeauna, în cumpănă părțile lor rele cu părțile lor bune, părțile lor frumoase cu părțile lor urite. Nu m-am oprit la suprafețe. [...]

Deși, încă din copilărie, citisem, pe lîngă studiile de școală, un înspăimîntător număr de cărți, deși mintea mi se ascuțise și simțirea mi se subțiasse, deși auzul și celelalte simțuri organice ale mele ajunseseră să se osebească de ale celorlalți, pînă la 1880, nu smulsesem din concepția și din simțirea mea nici o operă puternică. Mă credeam, cu toate aceste, poet mare — foarte mare — și, tocmai pentru că nu eram încă nimic, aceeași părere o avea și publicul despre mine. Așa s-a întîmplat, oricînd, și oriunde; așa se întîmplă și astăzi multora dintre contemporanii mei — români sau străini. [...]

Cum înțelesei adevărul pe care nu-l știam: că un scriitor e osîndit să n-aibă înriuriri temeinice decît dacă-și dă sufletul pe față, dacă-și destăinuiește cele mai ascunse cugetări, nu știu, și e de prisos să caut să aflu acum.

(Fragment. În: Al. Macedonski, op. cit., vol. V, pp. 299—300.)

## COMEDIILE D-LUI I. L. CARAGIALE

[Semnele caracteristice ale epocii]

O noapte furtunoasă, Conul Leonida față cu reacțiunea, O scrisoare pierdută, D-ale carnavalului — cine din cei ce se duc la teatrul român nu a văzut una sau alta din aceste comedii? Mulți cunosc pe cea dintâi, mai toți pe cea de-a treia și câțiva pe celelalte.

De meritat toate merită să fie cunoscute și, după părerea noastră, laudate — toate fără excepție.

Publicul primelor reprezentări a judecat altfel. Scrisoarea pierdută a avut un succes mare; și Noaptea furtunoasă a avut succes; dar Conul Leonida, jucat pe o scenă de a doua mână, nu a plăcut; și D-ale carnavalului a fost fluierată.

Foarte bine:

Este însă vremea să ne explicăm o dată asupra acestor lucruri, dacă se poate; și cine știe de nu se va putea? În materie de gust literar — ce e drept — discuția e totdeauna grea, și e grea mai ales acolo unde lipsește încă tradiția literară și prin urmare comunitatea de idei în privința operelor ce le numim frumoase.

Dar greutatea este uneori un îndemn mai mult pentru încercare, și tocmai când nu există încă siguranța principiilor, stabilirea lor este cu atât mai de trebuință.

Și mai întâi să căutăm a ne înțelege asupra părții celei mai puțin contestate din meritul literar al d-lui Caragiale, care ne pare a fi următoarea:

Lucrarea d-lui Caragiale este originală; comedii sale pun pe scenă câteva tipuri din viața noastră socială de astăzi și le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile lor, cu expresiile lor, cu tot aparatul înfățișării lor în situațiile anume alese de autor.

Stratul social pe care îl înfățișează mai cu deosebire aceste comedii este luat de jos și ne arată aspectul unor simțiminte omenești, de altminteri aceleași la toată lumea, manifestate însă aici cu o notă specifică, adecă sub formele unei spoiei de civilizație occidentală, strecurată în mod precipitat pînă în acel strat și transformată aici într-o adevărată caricatură a culturai moderne.

Conul Leonida citește jurnale, explică nevastei sale esența republicii cum o pricepe el, valoarea lui „Galibardi” și teoria halucinațiilor. Jupin Dumitrache, chereștegiul, caută să înțeleagă în convorbiri cu ipistatul Nae Ipingescu ce este „sufragiul universal”,



este pătruns de demnitatea gardei civice și primește de la Rică Venturiano deslușiri asupra suveranității poporului; iar cocoana Veta își cîntă amorul „într-un moment de fericire și printr-o perla de iubire”. Candidatul de la percepție vrea să scape de dureri după sistemul lui Mattei; Mița Baston jură pe statua libertății din Ploești și ipistatul *Carnavalului* pune un „potrabac” cu muzică la „lotărie”. Ziaristul Nae Cațavencu și avocatul Farfuridi fac discursuri electorale asupra progresului economic și revizuirii constituționale; Dandanache își susține dreptul la deputăție prin tradiția de la „patrușopt”, iar polițaiul Ghiță este un element principal pentru alegerea „curat constituțională”. Adevăratul om onest este simplul „Cetățean” alegător, care însă este totdeauna „turmentat”.

Printre aceste figuri, cu straniul lor vestmînt de aparența unei culturi superioare, se agită pornirile și pasiunile omenești, deșertăciunea, iubirea, goana după cîștig și mai ales exploatarea celor mărginiți, cu ajutorul frazelor declamatorii neînțelese — unul din semnele caracteristice ale epocii noastre.

„Ce lume, ce lume!” zice prefectul Tipătescu, și așa zicem și noi cînd prindem de veste că este în adevăr o parte a lumii reale ce ni se desfășură astfel înaintea ochilor.

În acest caleidoscop de figuri, înlănțuite în vorbele și faptele lor spre efecte de scenă cu multă cunoștință a artei dramatice, d. Caragiale ne arată realitatea din partea ei comică. Dar ușor se poate întrevea prin această realitate elementul mai adînc și serios, care este nedezlipit de viața omenească în toată înfățișarea ei, precum în genere îndărătul oricărei comedii se ascunde o tragedie.

Lăsînd acum la o parte, în această privire mai generală asupra lucrărilor d-lui Caragiale, întrebările de o ordine secundară, dacă de exemplu unele situații și expresii nu sunt exagerate din punct de vedere al chiar realității ce vor să reproducă, dacă în diferitele piese nu este un fel de monotonie a figurilor înfățișate sau cel puțin a modului înfățișării lor, o lipsă, aproape desăvîrșită, a părților mai bune ale naturei omenești ș.c.l., și mărginindu-ne la relevarea meritului necontestabil al comediilor autorului nostru, putem constata și recunoaște acest merit în scoaterea și înfățișarea plină de spirit a tipurilor și situațiilor din chiar miezul unei părți a vieții noastre sociale, fără imitare sau împrumutare din literaturi străine.

Și oare acesta este puțin lucru? Oare nu este aici un adevărat început de literatură dramatică națională, independentă, trăind din propriile sale puteri, în înțelesul aceleiaș mișcări intelectuale sănătoase, în care sunt și *Novelele* lui Slavici, și *Amintirile* lui Creangă,



și *Copiile de pe natură* ale lui Negruzzi, și *Poeziile* lui Eminescu — mișcare deșteptată în literatura noastră prin acea culegere de poezii populare prin care Alecsandri a îndreptat spiritul tinerimii de astăzi spre izvorul veșnic al tuturor inspirațiilor adevărate: simțirile reale ale poporului în care trăim, și care simțiri numai întrucît sunt oglindite prin artă în această realitate a lor devin o parte integrantă a omenirii exprimată în forma literară? [...]

(Fragment. In : T. Maiorescu, *Critice*, Editura pentru literatură, 1966, pp. 417—419.)

## POEZII POPULARE ROMANE adunate de d. Vasile Alecsandri

[Valoare estetică și sentiment]

[...] D. Alecsandri împarte poeziile, culese și întocmite de d-sa din gura poporului, în balade (cîntece bătrînești), doine și hore. În ele găsim poezia aproape a întregului popor : Moldova și Țara Muntenească, Transilvania [...] sunt deopotrivă reprezentate. Mai la fiecare poezie, la fiecare aluziune socială din ea, la fiecare cuvînt mai greu, d. Alecsandri a făcut note explicative, care, în cea mai mare parte a lor, adaugă la meritul cărții și cuprind observațiuni pline de interes.

În articolul de față am dori să ne dăm în cîteva cuvinte samă de impresiunea binefăcătoare de care ne pătrunde cetirea acestor poezii.

Ceea ce le distinge întii în modul cel mai favorabil de celelalte poezii ale literaturii noastre este naivitatea lor, lipsa de orce artificiu, de orce dispoziție forțată, simțimîntul natural ce le-a inspirat. Sunt două moduri de a privi lumea care ne încunjură : cu reflecția rece, speculativă sau speculătoare, și cu inima plină de simțiri. Din cel dintii mod ies pentru literatură cărțile de știință, din cel de al doilea — lucrările de artă. Ceea ce constituie defectul operelor de artă celor rele este confundarea acestor sfere, este lipsa de inspirație sentimentală și producerea sub impresia reflecției. Cei mai mulți poeți ai noștri cîntă fără cauză firească, simulează inspirații ce nu-i agită, descriu sentimente ce nu-i însuflă, și nu este o excepție junele de 17 ani care în anul trecut trimisese spre publicare un caiet de poezii plin de „iluziuni pierdute asupra sexului frumos“. În acești oameni nechemăți și nealeși predomină cal-

culul, ei iau pana în mină fără a ști încă ce să cînte, se hotărăsc mai întîi să facă „o poezie“ și apoi își răsfoiesc mintea pentru a găsi o materie convenabilă, și, astfel, lucrarea lor face o impresie tot așa de rece ca și reflecția din care a izvorît.

Nimic din toate aceste în poezia populară ! Și ce ambiție calculătoare ar putea îndemna pe simplul sătean ca să-și intruzeze simțirea în forma poetică ! Ceea ce abundența tristeții sau bucuriei i-a scos din adîncul inimei sale nu este niciodată al lui ; în toate inimile își află un răsunset și la toate le devine o proprietate : fapta lui devine fapta lor, el însuș piere necunoscut. Cea mai adîncă simțire numai îl silește astfel a se arunca afară din sine, și de aceea din poezia lui îți vorbește însăș durerea și însăș bucuria, dar nu un individ care suferă, un individ care se bucură. Însă tocmai aceasta este semnul adevăratei poezii, și ne putem explica cum asupra *Iliadei*, atribuite lui Homer, s-a născut controversa dacă în adevăr este compusă de un poet Homer, sau este numai un șir de balade populare de autori necunoscuți, într-atît poetul celei mai frumoase epopee s-a consumat și s-a pierdut fără vreo urmă a individualității sale în lucrarea ce l-a produs-o.

Pentru a însufleți această explicare teoretică cu exemple, vom cita din cartea d-lui Alecsandri cîteva poezii luate după prima răsfoire, care toată poartă acel semn de adîncă inspirație adevărată : [...]

Izvorînd astfel poezia populară din plenitudinea simțimîntului, în ea ne aflăm apărați de acele aberațiuni intelectuale care strică inspirarea multor poeți, chiar a celor cu talent.

Politica, declamările în contra absolutismului, reflecțiile manierate asupra divinității, imortalității etc., etc. nu ating cuprinsul lor sentimental și nu silesc pe cetitor a recădea din înălțimea impresiei poetice în mijlocul preocupărilor de toate zilele.

Nu că doară poporul ar fi nesimțitor la asemenea lucruri ; dar el cînd face poezie nu face politică ; cînd inima îi saltă, încetează sarcina reflecției. Și la români se găsesc poezii contra Rusiei și a Austriei, dar nu fiindcă Rusia este „cnuta colosală de la nord“, și Austria, „despoticul absolutism“, ci fiindcă străinul îi rămîne străin sub orice formă politică l-ar subjugă. [...]

Cu toate aceste, autorii și publicul „din societate“ s-ar înșela foarte mult cînd ar crede că simțimîntul naiv al poporului nu este compatibil cu ideile cele înalte. Lumea se poate aprofunda tot așa de bine pe calea inimei ca și pe calea reflecției, și din aceea că poporul își exprimă numai simțirile sale nu rezultă că l-ar lipsi meditațiunea și delicatețea în exprimarea ei. Îndrăznim chiar să



credem că mulți poeți de salon ar fi încântați când ar putea descoperi în fantazia d-lor idei cu o umbră numai de frumusețea celor populare. [...]

(Fragment. În : T. Maiorescu, Critice, E.P.L., București, 1966, pp. 4—7.)

C. DOBROGEANU-GHEREA

## TENDENȚIONISMUL ȘI TEZISMUL ÎN ARTĂ

*[O legătură de cauză între mijlocul social și cel natural și între creațiunea artistului]*

[...] Iată, în câteva cuvinte, cam ce am scris eu pînă acum în privința artei și ce mi-a părut destul de deslușit.

Omul în general, deci și artistul, e un product al împrejurărilor cosmice (mijlocul natural), pe de o parte, iar pe de alta al împrejurărilor sociale (mijlocul social). Toate manifestările spiritului omenesc în general, deci și cele artistice, sunt condiționate prin organizația fizică, nervoasă, sufletească a artistului. Înșuși artistul e format de către mijlocul natural și social ce-l înconjoară. Toate producțiunile artistice (vorbind de artă, nu de mîzgălituri ori de falsificarea artei) se reduc, la urma urmei, la înrîurirea mijlocului natural și a celui social. O impresie făcută de mijlocul natural, de pildă, un răsărit de soare ori o idee socială, cum este iubirea de oameni sau iubirea către femeie, nu va ieși de la poet întocmai cum a intrat. Impresia va găsi o sumă de impresii adunate, o sumă de idei, va găsi un sistem nervos deosebit, care la nașterea artistului cuprindea posibilitatea dezvoltării și creării artistice. Creația artistului va fi un product al combinației acestor factori feluriți, dar toți acești factori — cum e grămădirea de impresii în sistemul nervos, adunarea de idei etc. — vin ori de la mijlocul natural, ori de la cel social. Deci, cum am zis, creațiunea artistică, la urma urmei, este pricinuită de înrîurirea mijlocului natural și social, și mai ales acest din urmă are înrîurirea hotărîtoare, el e cel de căpetenie. Chateaubriand, pentru a ne da icoana măreață a naturii sălbatice, a trebuit să meargă în America și să vadă acolo pe loc minunata vegetație, tocmai unde e mai sălbatică și mai frumoasă.



Descrierea fierbinte, înfocată, a naturei și a iubirii în *René* e efectul unui temperament nervos, fierbinte și bolnăvicios totodată; ideile reacționare ale scrierilor lui sunt pricinuite de Revoluția Franceză, care a desființat nobilimea, a omorât pe fratele lui și l-a surghiunit pe însuși artistul. Ideile religioase bigote, prin cari se caracterizează, se datoresc educației excesiv de religioase, aproape unei nebunii, care se observă la toți membrii familiei Chateaubriand, o manie care a făcut pe sora lui să intre în mînăstire în floarea tinereții; și e de notat că pe sora aceasta o iubea el cu pasiune. Lirismul pesimist și deznădăjduit al lui Leopardi se explică prin constituția lui fizică peste măsură de bolnăvicioasă, pe de o parte, iar pe de alta, prin un complex de influențe sociale. Și așa-i întotdeauna. Dacă uneori nu putem găsi, în unele privinți, o legătură de cauză între mijlocul social și cel natural și între creațiunea artistului, pricina poate fi că știința nu-i îndestul de dezvoltată în această privință; pricina poate fi a instrumentelor de cercetare, cari în materie de artă și de psihologie sunt încă puțin perfecte, și în sfîrșit vina poate fi a criticului, care nu știe a se folosi îndeajuns de știință și de mijloacele de cercetare ce le are azi la îndemînă. Dar că asemenea legături există e mai presus de îndoială. Artistul ne dă numai ce primește, și nu poate să ne dea decît din ceea ce primește. În lanțul nesfîrșit al cauzelor și efectelor din universul nostru, cauza se schimbă cu efectul, și ceea ce a fost azi cauză, mîine e efect. Așa și cu arta. Efect al mijlocului social, ea la rîndul ei lucrează asupra acestui mijloc. Pesimismul deznădăjduit și bolnăvicios al lui Leopardi, care e produsul (pe cît e vorba de cauze sociale) suferințelor nenumărate ale societății, înrîurește și el asupra societății. Ideile reacționare religioase ale lui Chateaubriand, datorite întîi și întîi Revoluției Franceze, au avut înrîurire asupra revoluției, pe de o parte dînd curaj reacțiunii monarhiste, pe de alta aprinzînd curajul și ura revoluționarilor. Societatea sugerînd anumite idei și sentimente artistului, creațiunea artistului, caracterizată prin idei și sentimente sugerate de societate, va sugera societății, la rîndul ei, idei și sentimente în armonie cu cele primite. Acestea sunt, în cîteva cuvinte, tezele pozitive și esențiale cari mi-au părut că ies lămurit din cele spuse de mine. [...]

(Fragment. În: C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, Editura tinerețului, București, 1968, pp. 83—85.)

[Poezia pune în lucrare puterile psihice ale omului]

[...] Așadar, Eminescu în poeziile de iubire este idealist și naturalist — pesimismul spiritualist fiind ceva neesențial și întâmplător; în poeziile sale sociale și filosofice e dimpotrivă pesimist metafizic și spiritualist — idealismul naturalist fiind ceva neesențial și întâmplător.

Cum, dar, se explică deosebirea aceasta? Prin cele zise de noi, acest fapt, atît de straniu la prima vedere, e perfect explicabil. Iubirea fizică e un sentiment puternic natural, care are rădăcini în organizația fizică și psihologică a omului și atîrnă mai ales de fondul prim al poetului, și acest fond fiind idealist și naturalist, e foarte natural ca și iubirea să fie idealistă și naturalistă. Idealul social, însă, și ideile filosofice atîrnă mai ales de educație, de mediul social înconjurător. Organizația fiziologică joacă un rol mult mai puțin însemnat. Mediul social, însă, de care mai ales atîrnă creațiunea socială și filosofică, înrîurind pe poet în sensul pesimismului, e natural ca poeziile sociale și filosofice să fie pesimiste. Aici vedem, de asemeni, care parte a creațiunei poetului nostru s-ar fi schimbat, dacă ar fi fost pus în alte condiții sociale. Fondul prim, care e întemeiat mai ales pe organizația fiziologică și psihologică a poetului, se schimbă mai puțin, fondul al doilea, însă, cel care atîrnă mai ales de educație și de mediul social, se schimbă în totul odată cu mediul social. Dacă Eminescu ar fi fost pus în alte împrejurări sociale, poeziile lui sociale și filosofice ar fi fost cu totul altele. [...]

Intr-un vechi articol, *Filosofia stilului*, Herbert Spencer face generalizarea că menirea și esența stilului și a poeziei este „de a înfățișa lucrurile astfel, încît, pentru a le înțelege, să fie nevoie de cît mai puțină osteneală”. Cruțarea atenției și puterii psihice a cititorului, iată, după Spencer, menirea și esența poeziei. [...] Găsind prin dibăcie și prin știință una din însușirile și menirile poeziei, Spencer urcă această calitate așa de sus, încît o privește ca esența și menirea poeziei în general. Nouă ne pare foarte adevărat lucru că una din menirile poeziei este și cruțarea puterilor psihice ale cititorilor; dar asta e numai una din însușirile ei și e departe de a îmbrățișa poezia îndeobște, de a formula rostul ei. Astfel noi găsim cu cale a pune alături cu dînsa altă însușire a poeziei, o însușire care îndreaptă și stăvilește pe cea dintîi.

Noi credem că una din însușirile poeziei este că ea ațîță, pune în lucrare, dacă putem zice așa, puterile psihice ale omului. [...] Așadar, economisirea puterilor sufletești și ațîțarea acestor puteri în margini normale, iată una din menirile poeziei și, pe cît ne pare, și ale artei în general. [...]

(Fragmente. În : C. Dobrogeanu-Gherea, op. cit., pp. 135—136, 140—141.)

## PANAIT CERNA

### IDEAL

Luceafărul senin răsare,  
Umplînd de vis văzduh și mare...

Pătruns de focul lui cel blind,  
Un strop s-aprinse, tremurînd ;  
Și stropul, lacrimă-nstelată,  
Vorbi spre steaua depărtată :

„Aș vrea să mă înalț la tine,  
Dar lumea ta e sus, prea sus,  
Și-n noaptea undelor haine  
Rămin cu dorul meu nespus.

Și totuși, simt cum mă străbate  
O rază din puterea-ți lină —  
Greu luptă valurile toate  
Să-mi stingă visul de lumină,

Dar cad, se farmă, istovite  
De furtunatecul lor joc  
Și-n fundul mării liniștite  
Eu reapar senin în loc.

*Eu sînt un vis, dar teamă nu mi-i  
De vînt, de unda răzvrătită,  
Cît timp te văd deasupra lumii  
Lucind eternă, liniștită...*



Dar, cum te pierzi întunecată,  
Apune trist a mea scînteie, —  
Cu raza ta mă nasc deodată,  
Cu dînsa viața-mi se încheie.“

...O, steaua mea, alungă norii,  
Să-ți sorb clipirile senine,  
Să trec prin furia viltorii,  
Cu ochii țintă către tine !

(În : Panait. Cerna, *Poezii*, E.P.L.,  
1963, pp. 8—9.)

### FLOARE ȘI GENUNE

Alături de genuni răsai, o, floare,  
Și pari a fericirilor icoană...  
Ce mîna te-a sădit, încrezătoare,  
Pe margini de prăpastie dușmană ?  
Din adîncime, ielele-ți cîntară  
Chemări ispititoare, ca-n povești...  
Și rîd fermecător — și cîntă iară...  
Tu le ascuți, senino, și-nflorești. [...]

Noi alergăm, zburăm spre-o rază sfîntă,  
Pe care-am vrea s-o coborîm în viață ;  
Dar cea mai slabă piedică ne-nghiață,  
Și numai gîndul luptei ne-nspăimîntă...  
Și ne-nturnăm în propria ruină,  
Cu inima-necată de suspin —  
Nebuni și orbi ! De teama unui spin,  
Lăsăm să moară roza pe tulpină...

Noi preamărim umană-nțelepciune —  
Și care-i este rodul ?... Făurim  
Atîtea umbre și-ntrebări nebune,  
Prin care-a vieții spaimă o mărim :  
Ce-i moartea ? Pentru ce împărătește ?  
Ce ne așteaptă mine ? mai tîrziu ?  
Ce-i taina care pururi izvorăște  
De dincolo de leagăn și sicriu ?

Și astfel viața ni se risipește :  
În mina care tremură de teamă,  
Paharul darului ceresc se varsă  
Și, pînă să-l lipim de gura arsă,  
E gol, sau plin de-a lacrimilor vamă...  
Nebuni și orbi ! Nepricepuți ca vîntul  
Noi singuri, noi, ne adîncim mormîntul ! [...]

Tovarăș drag ! Cînd voi pîli de jale,  
Străbate-mi gîndul cu mireasma ta ;  
*Cînd inima va tremura în cale,*  
*Inchină-te, tovarășe, spre ea*  
*Și spune-i taina fericirii tale... [...]*

(Fragment. În : Panait Cerna,  
op. cit., pp. 78—81.)

BARBU DELAVRANCEA

ARTA : ARMONIE, PROPORȚIE, POSIBILITATE

[Gîndul pornește de la o realitate  
— fie obiectivă, fie subiectivă]

— Care e concepția dv. despre artă, maestre ?

— Întrebarea dumitale ar presupune o întreagă dizertație. Ar trebui să arăt deosebiri și asemănările ce există între arta de a crea în spațiu și arta de a crea în timp — adică între sculptură și arhitectură — și între literatură și muzică — cu toate subdiviziunile și derivatele lor, pentru a preciza ce este arta și care este scopul artei „în genere“... „În genere“ nu există „un răspuns“, ci „o serie de răspunsuri“ din care ar reieși felul de gîndire al cuiva, sistemul, mai mult sau mai puțin filosofic, al omului care ar primi să vă dea nu „un răspuns“, ci răspunsurile necesare la o întrebare atît de grea și atît de vastă.

Și, cu toate acestea, d-ta aștepti „un răspuns“ precis despre „concepția mea asupra artei în genere“.

„Arta în genere“ e armonie, proporție și posibilitate. Posibilitatea rezultă din proporție. Armonia este aceea care pune în contact și înlesnește înfrățirea dintre proporție și posibilitate. Posibilitatea nu se confundă niciodată cu realitatea, ci este o echivalență

a realității. Artistul smulge din realitate părțile durabile ale ei, dacă nu chiar părțile ei eterne. În artă sînt posibile un basm — ca și o comedie de moravuri — căci nu depind decît de legea proporțiilor. Scopul final al artei — toate pe lume au un scop — este satisfacerea sufletului omenesc, după cum în știință stă satisfacerea nevoilor materiale și trecătoare ale trupului omenesc. Sănătatea unuia și sănătatea celuilalt atîrnă de gradul artistic și științific al societății. Știința este depozitul de experiențe și speculațiuni transmisibil și ereditar, și din această pricină progresul științific este fără sfîrșit. Cu arta nu este așa. Progresul în artă este numai o manieră de a vorbi.

### *Progres — evoluție — revoluție în artă*

Ceea ce numim noi „progres în artă” este mai mult o influență a trecutului asupra actualității. Această influență poate fi numai un reflex al înaintașilor asupra urmașilor, dar poate fi și imitație servilă, și prin urmare nu o scădere, ci o decădere. În știință epocile sînt succesive, în artă sînt convulsive. În știință, indiferent de numărul geniilor creatoare, o epocă posterioară coprinde un grad de cultură și de înaintare mai mare decît într-o epocă anterioară. În artă poate să fie și așa, după cum poate să fie și contrariul. În artă să ia act de eforturile trecute fără a pretinde că s-a sporit puțința de a crea. Evoluțiunea treptată nu se cunoaște decît în științele pozitive. În artă mai mult revoluțiunea, care adeseori sfîrșește cu turburarea zadarnică a sufletelor omenești. Așa că noi am putea să zicem că bunăstare a oamenilor va fi cu atît mai mare cu cît va fi vorba de epocile viitoare mai îndepărtate, iar „fericirea oamenilor” trebuie să o căutăm cînd în epocile trecute, cînd în cele posibile viitoare, alternîndu-se, iar nu succedîndu-se. Și zisei „fericirea oamenilor” — în înțelesul „bucuriilor artistice și actuale” —, căci una e cunoștința monumentelor de artă a trecutului și alta e să asisti și să contribui, fără să vrei, la operele de artă în timpul pe care l-ai trăit tu. În primul caz e o închipuită fericire, în al doilea caz e o fericire deplină.

Rar sînt înțelepții cari, luînd viața drept vis, își aleg o anumită epocă de strălucire estetică, și trăiesc în acele timpuri c-o viziune virtuală atît de puternică — parcă ar trăi aieva. Cei mai mulți se mulțumesc pe ceea ce au văzut, au simțit, au gustat, și au gîndit într-adevăr, legați de vremea pe care o trăiesc. Bunastare și fericirea nu se exclud, dar nici nu există raporturi între ele necesare



și fatale. Bunastare a oamenilor fiind materială, este un dar la care oricine ar putea să participe. Adevărata fericire fiind imaterială, nu-i este dat oricui să se împărtășească. Sînt, în vremea noastră realistă, milionari cari se aseamănă cu animalele mulțumite pe deplin la o iesle încărcată cu toate felurile de bunătați. Da, sînt foarte mulțumiți. Dar fericiți?... Nu crez...

Întrebarea dumitale — mă iartă — se aseamănă cu întrebările pe care ți le adresează copiii precoci, privind universul. Răspunzi cum poți. Și eu ți-am răspuns, „în genere“, cum am putut...

*Creațiunea artistică: concepțiunea — incubațiunea — „facerea“!*

*Cum zămisliți dv. arta scrisului?*

Gîndind mereu, ziua și noaptea, în trăsura, pe jos și-n vapor, de cîte ori am avut prilejul să plec pe Dunăre sau pe mare. Atît învîrtesc un subiect în minte, încît văz înaintea ochilor toate scenele și auz replicile cele mai mărunte. Gîndul pornește de la o realitate — fie obiectivă, fie subiectivă. Și e cumplit lucru să ai un șir de subiecte — studiate în toate amănunțimele — și să vezi că nu ai timp să le aduci la îndeplinire, robît de alte datorii imperioase. Eu am mai multe volume în mintea mea decît acelea pe care le-am scris. Cînd scap de nevoi, e o adevărată odihnă, lucrînd, să dau la lumină ceea ce zăcea mai de mult în mine. Și nu rar mi se întîmplă să tratez un subiect pe care l-am studiat acum zece ani. Dealtfel, e o trebuință naturală ca să privești subiectele sub o perspectivă în timp. Ceea ce pare gata în minte are nevoie de mai multe săptămîni pînă să ajungă la maturitate. Adesea se întîmplă cu autorii ca și cu viile. Bună vie, struguri acri — i-a cules prea de timpuriu. Sînt stadii de cari un autor trebuie să simtă nevoie: concepțiunea, incubațiunea și „facerea“.

*De gustul publicului nu m-am preocupat și nu l-am influențat.*

— *Ce ai observat cu privire la gustul publicului?*

— Ca literat, mi-e cu neputință să-ți răspund. Am scris — c-am scris — și nu m-am preocupat nici o clipă măcar de gustul publicului. Nu m-am influențat de gustul publicului, tot așa după cum crez că n-am influențat gustul publicului. În orice caz, n-am făcut pantomime, nici întreprinderi cinematografice.

*Viitor n-am ; cel mult trecut.*

— *Năzuințele dv. în viitor ?*

— Iubitul meu, în această privință, am de răspuns scurt : eu n-am viitor, ci cel mult trecut. Chiar cînd creez cîte ceva, e mai mult de prin volumele rămase în urma mea — care se agață de mine și trebuie să-i dau viață eu din viața mea. O asemenea întrebare pune-ți-o lui Goga, lui Sadoveanu, lui Pătrășcanu, lui Vissarion, lui Mircea Rădulescu și atîtor talente cari au mai mult drum înaintea lor decît în urma lor.

(Fragmente. Interviu luat scriitorului de „Cleante” pentru revista *Rampa nouă ilustrată*, V, 31 mai 1916, p. 1, la rubrica „Anchetele Ramei.”) (Fragmente. În : Barbu Delavrancea, *Opere*, vol. V. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și variante, glosar și bibliografie de Emilia Șt. Milicescu, E.P.L., București, 1969, pp. 511—514.)

#### DIN ESTETICA POEZIEI POPULARE

*[Facultatea conștientă de a înțelege  
și de a admira frumosul, binele și  
adevărul]*

[...] Pînă aci natura este invocată numai sub raportul unei stări sociale dispărute, necunoscută nouă, urmașilor redeșteptării naționale.

Dar ca frumusețe în sine cum a fost cîntată natura ? Să ne inchipuim o priveliște, Codru, pîraie, munți și cer. Copacii sunt despărțiți între ei ; fâșiile de apă sunt despărțite de pădure ; munți fumurii, așa de ușori din depărtare, se deosebesc de codru și de firul apelor ; și toate acoperite de coviltirul albastru al cerului. Tabloul se desfășoară în spațiu, și frumusețea lui rezultă din impresia generală, căci într-o clipă deosebitele părți se îmbină într-o unitate armonică și emoționantă. În zadar poetul s-ar încerca să ne dea acest tablou. Poezia e condiționată de timp. Enumerativ, impresia se dumică, nedispunînd de mijloacele picturii, care pe o pînză de o jumătate de metru ne face să gustăm frumusețea condensată din priveliștea a mai multor leghii. Tabloul genial în poezie e cu neputință. Cu cît poetul ne va descrie mai multe lucruri din



natură, și mai prelung, cu atât impresia totul se va șterge din închipuirea noastră buimăcită. Această fundamentală deosebire dintre poezie și pictură a fost observată de la antici și pînă în ziua de astăzi, dar nimenea n-a formulat-o mai limpede ca dramaturgul german Gotthold Lessing în cartea sa de doctrină și de critică intitulată *Laokoon*. Cînd? Cum? Unde? Sunt cele trei întrebări la care poezia trebuie să răspundă. *Cum* e hotărîtor al poeziei. *Unde* e necesar pentru peripețiile lui *cum*. *Cînd* adeseori reiese din întregul cuprins al ei, fără a-i arăta data anume. *Cum* e acțiunea — îndeosebi a poeziei; *unde* e locul, e natura — îndeosebi al picturii; *cînd* e datarea evenimentului, și e mai mult al istoriei. [...]

Este un moment hotărîtor în viața cum un om își dă pe față și ce-a fost, și ce va fi. Artele plastice nu pot povesti.

[...] Domnilor, poporul român, presimțind această lege a estetice, a păstrat pentru poezie efectele ce frumusețea produce asupra celorlalți și a lăsat picturii portretul propriu-zis. Cînd din tot ce e pe lume, bogăție, măririi și glorie, tu te-ai alege numai cu aceea pe care o iubești, și ai fi bucuros și mîndru, și nu ai dori altceva, firește că frumoasă trebuie să fie :

*Dintr-atîta lume largă  
M-alesei c-o puică dragă,  
Trece drumul, toți o întreabă :  
„A cui ești, puicuță dragă ?“*

Intr-un discurs de recepțiune, pronunțat aci, să ia cam la vale bardul nostru național, Vasile Alecsandri, ca „rău culegător de poezii populare“, și nu i se iartă declarațiunea scrisă în fruntea baladelor la 1852 : *Românul e născut poet !* Alecsandri era tînăr încă — abia să fi umblat p-al 25-lea an — cînd prietenul său Alecu Russo îi descoperă comoara de poezii moștenită de care habar nu aveau înflăcărații din epoca lui. Alecsandri, emoționat, colindă țara, pleacă urechea, ascultă, notează, și în cîțiva ani dă la lumină opera cea mai uimitoare pe care o avem noi. Un popor izbit de prețutindenii, și dinafară și dinlăuntru, un popor fără pace și fără odină, pus la răscrucea năvălirilor, între trei împărății cotropitoare, un popor ce timp de veacuri n-a știut de buna orînduială și nu crez că în fiecare an să-și fi cules vara ceea ce semănase toamna, să-și fi spus cuvîntul lui estetic în estetica omenirii ? Dovada, despre ceea ce nu bănuiam noi, o făcu fericitul Alecsandri. *Poeziile populare* este întreaga noastră cunoștință despre conștiința poporului român, lucrînd la întuneric spre a se afirma cîndva, la lumină, că



a fost, că este și că va fi o cuviincioasă ființă printre familiile de bun neam ale Europei. Acest volum ne-a garantat contra școalelor de iluzionști cari se frământau să așeze în locul stăpînirii grecești de pînă atunci — odinioară slavone — tirania dialecticală latino-italiană: A fost o revoluțiune mîntuitoare. A rupt zăgazele claselor. Ne-a învățat să gîndim. Ne-a zdrobit! Și azi se cade să-i aducem prinosul de admirațiune al generațiilor contemporane pentru că el a înțeles pe deplin sfînta slujbă de copist al inspirațiunilor unui neam urgisit și supus, pe atunci, poiștii dîn cele patru puncte cardinale. [...]

Opera noastră universală va fi aceea care ne va reprezenta în concertul lumii cu aspectul, cu sentimentalitatea, cu ideațiunea și cu năzuințele noastre deosebite de ale celorlalți. Știința n-are patrie. Globul pămîntesc, patria adevărului. Artă — dar adevărata artă — este țărnută în granițele etnice ale unui popor, și este unica graniță a sufletului unui popor. [...]

Odată cu adunarea poeziilor populare a fulgerat în mintea încremenită a oamenilor imaginea îndurerată a omenirii. Cîrmuitorii au privit de aproape suferințele neamurilor. O civilizație mai blindă cuprinse pe cei chemați să ducă destinele lumii. O nouă concepție în conștiința lor: „naționalitățile“. Și d-atunci se strînge neconținut, de la periferie la centru, fiecare pîrticică, atrasă de gravitatea etnică.

Azi popoarele nu mai creează. Inchipuirea genuină s-a tocit. Visele copilăriei s-au dus. Sfînta Vineri, Făt-Frumos, Muma Pădurii, Miul, Corbea, Cătănuță au trăit. Perspectivele s-au schimbat. Nu mai stăm cu privirea ațîntită în noi, ci mai mult afară din noi. Codrii s-au tăiat. Bărăganele, părăgină pînă ieri, azi sunt bogățiile țării. Drumurile-de-fier străbat ținuturile, și fluieratul lor strident amuțește trilul nesocotit al ciocîrliei. La orizont se zărește un punct negru, care înghite depărtările. E ca un șoim cu aripile întinse, e ca un vultur prădalnic, e ca o libelulă uriașă. E aeroplanul. „Tempora mutantur et nos mutamur in illis.“ Românii nu se mai nasc poeți, ci nasc poeți. Destul au cîntat ei pentru alții, să cînte și alții pentru ei. Poeții de mîine vor găsi tărîmul pregătît. Din instinctele creatoare de altă dată, facultatea conștientă de a înțelege și de a admira frumosul, binele și adevărul. [...]

(Fragment. Barbu Delavrancea,  
op. cit., pp. 474—477; 478—490;  
493—497; 742—743.)

G. IBRAILEANU

## „REPRODUCEREA” REALITĂȚII

[Poetul va percepe și va selecta din  
realitate]

Am vorbit altă dată (*Cronica literară*, no. 2, a acestei reviste) de aprecierea realității de către scriitor, de atitudinea scriitorului față cu viața zugrăvită în opera sa, față cu „realitatea” transplantată în opera sa. [...] Dar cum redă „realitatea” un scriitor? Care realitate? „Realismul”, zugrăvirea realității pentru realitate, concepția unui scriitor — placă fotografică, n-a fost susținută nici de cei mai încăpăținați „realiști”, pentru că această ipoteză e în dezacord cu principiile elementare de psihologie. [...]

Orice operă de artă, romanul ca și poezia lirică, ca și drama, este expresia unei concepții asupra vieții — o filosofie a stărilor sufletești, o „*philosophie d'états d'âmes*”.

În Ibsen e un Nietzsche temperat, deci sănătos; în Maupassant e un Taine; chiar un Schopenhauer mai obiectivist. Da, poetul, aci, e mai obiectivist decât filosoful. Și, dacă este așa, atunci e clar că poetul nu numai *va percepe* realitatea conform cu temperamentul său, dar încă *va selecta*, va alege din realitate ceea ce, într-un sens sau altul, va fi expresia sentimentalității sale, *justificarea* sentimentalității sale. [...]

(Fragment. În: G. Ibrăileanu, *Studii literare*, Editura Tineretului, București, 1968, pp. 54; 55—56.)

## „MORALA” ÎN ARTA

[Sentimentul față cu materia tratată în operă]

[...] Imaginile sînt oglindirea lumii dinafară de noi, însă din cauza aparatului aceptor deosebit de la om la om, imaginile venite de la același obiect vor fi deosebite de la un om la altul, în cazul nostru, de la un artist la altul. Aceasta e prima cauză a *personalității* artistului. Dar aceste imagini nu se depun pe o placă moartă, ci pe una care reacționează, care răspunde, care trimite sonori-



tatea ei — care apreciază obiectul ce a produs imaginea ; aceasta este starea afectivă corespunzătoare, sentimentul. Aceasta este a doua cauză a *personalității*.

Cînd analizez sufletul unui poet sau opera sa — sînt același lucru — analizez *felul* imaginilor sale, felul său special de a *reproduce* lumea dinafară și felul său special de a răspunde la această lume, de a reacționa față cu ea, de a o *aprecia*. Primul fel — *reproducerea lumii* — nu ne interesează direct în chestia de față — intrucît ne interesează, îl vom trata altă dată.

*Aprecierea lumii* din afară, *sentimentul* față cu materia tratată în opera sa, *atitudinea* scriitorului, aceasta ne interesează aici.

Are sau nu scriitorul o *atitudine* față cu opera sa ? Cu alte cuvinte, *apreciază* sau nu scriitorul ? Are simpatie sau nu scriitorul pentru personajele și faptele din opera sa ? Are Gorki — fiindcă a fost vorba de el — simpatie sau antipatie, milă sau plăcere ; sau și indiferență (și asta e o atitudine, e nepăsare) pentru personajele sale, pentru viciile lor, pentru suferințele lor, pentru năzuințele lor ? În opera lui Beethoven este sau nu sentiment pentru natura pe care o cîntă ? Noaptea îi produce tristeță, melancolie, veselie sau ce ?

Vă rog să băgați bine de seamă : e vorba de *constatare*, nu de ideal. E vorba de ceea ce *este*, nu de ceea ce trebuie să fie.

Noi susținem că artistul *are* o atitudine în fața vieții a operei sale : nu susținem că *trebuie* să aibă. Dacă sufletul omenesc ar fi construit altfel, dacă artistul n-ar avea *preferințele* sale, am constata lucrul, cum constatăm că în orînduirea constelațiilor cerești nu se zărește nici o intenție, nici o semnificație...

Această atitudine, apreciere, e ceea ce se cheamă „tendință” în artă și circumstanța atenuantă a adversarilor noștri e că acest cuvînt prea stîrnește ideea de *urmărire conștientă* a unui scop — de unde și confundarea lui cu *teza*, în contra căreia am protestat de nenumărate ori.

Noi nu sîntem în contra „artei pentru artă” și pentru „arta cu tendinți”. Noi susținem că *nu există* „artă pentru artă”, că orice artă e *tendențioasă*.

Încă o dată, nu e chestie de dorință, de ideal, e o pură chestie de *constatare*. [...]



## „COMPOZIȚIA” ÎN LITERATURA

[Raportul dintre emoție și elementul intelectual al imaginii]

Un poet, un filosof, un savant sînt oameni ca și noi, toți ceilalți, vreau să zic că între elementele lor psihice și ale noastre nu e deosebire calitativă, ci cantitativă. Numai suma lor dă o deosebire calitativă, ca orice sumă psihologică. Dacă aceasta e o consolare sau nu pentru noi, nu știu.

Puterea de abstracție și de generalizare, normală la omul comun, ajunge la un grad înalt, neobișnuit la omul de știință și la filosof, iar sensibilitatea, imaginația ajung, adesea, sub normal.

Tot așa, cîteva însușiri generale omenești, dezvoltate neobișnuit, în detrimentul, adesea, al altora — anume al celor care caracterizează pe savant și filosof — formează pe poet.

Sînt nenumărate răspunsurile care s-au dat întrebării: *Ce este un poet?*, adică, căci este același lucru, *ce este poezia?* Nu e aici locul să ne oprim asupra unei definiții a poeziei sau a poetului. Va fi de ajuns ca, scoțînd din deosebitele definiții ceea ce au comun, să arătăm, în linii mari și generale, care sînt însușirile unui poet, ce este, cu alte cuvinte, concepția poetică...

O impresionabilitate mai mare, o acuitate neobișnuită a simțurilor, mai ales a văzului și auzului, care ne dau senzațiile superioare, prin excelență „estetice”; o afectivitate mai puternică și o puternică memorie afectivă, adică putere de reîmprospătare a emoției de altădată; o mare putere de reprezentare, de rechemare a imaginilor, care, pripindu-se în jurul emoției reîmprospătate, s-o exprime, căci emoția nu se poate exprima *ca atare*: are nevoie de elementul intelectual al imaginii; o concepție dominantă asupra vieții (mai ales pentru roman și genul dramatic); stil, adică forma în care să se exteriorizeze seriile de imagini în care e conținută emoția...

Eminescu a fost impresionat de o noapte cu lună, de o cîmpie singuratică, de un cimitir, de zgomotul ce-l face vîntul în clopotnița unei biserice de țară, de o umilă biserică în ruină, de zgomotul cariului în biserică etc. Toate acestea i-au produs melancolie. Cînd, o dată, a simțit o mare melancolie, seria de imagini (noaptea cu lună, biserica etc.) în legătură cu melancolia s-a trezit în mintea sa, s-a grupat în jurul sentimentului, ca să-l exprime și, găsind forma, cuvintele, ca să exprime acele imagini, a creat *Melancolia* sa...

În momentul creațiunii acestei admirabile bucăți, el s-a chinuit să găsească „cuvîntul ce exprimă adevărul...” [...]

(Fragment. În : G. Ibrăileanu,  
op. cit., pp. 49—50.)

OCTAVIAN GOGA

SONET

Tu, tainică, curată Poezie,  
Biserică cu porți neincuiate,  
*Tu neamurile gîndurilor toate*  
*Cu drag le lași la pragul tău să vie.*

Tot sufletul la poarta ta cînd bate,  
Drumeț slăbit, puterile-și învie,  
Își spovedește patimile ție,  
Și ele-adorm de tine alinate.

Păcate vin sub bolta-ți milostivă,  
Tu le ascuți pe toate deopotrivă  
Și le oprești neghina și amarul.

Dar tu rămii de-a pururea senină,  
Căci nu-i pribeag ce-n fața ta se-nchină  
C-o lacrimă să nu-ți spele altarul.

(În : Octavian Goga, *Poezii*. Ediție  
îngrijită și prefată de Ion Dodu  
Bălan, E.P.L., București, 1963,  
p. 161.)

ASCULTÎND MESSIAS DE HÄNDEL

Ca printr-un fum sfîntit de denii  
S-alungă umbră și vedenii,  
S-aud muștrări, se strigă plîngeri,  
Satana e gonit de ingeri,  
Păcatul vechi din ziua-ntîie  
Se scaldă-n miros de tămîie,  
*Din depărtate vremi tresare*

*Și crește ca o apă mare,  
Cu zvîrcolirea lui dezleagă  
Catapeteasma lumii-ntreagă.*

(In : op. cit., p. 367.)

#### CÎNTĂREȚILOR DE LA ORAȘ

Voi n-aveți flori, nici cîntece, nici fluturi,  
Căci soarele în țara voastră moare ;  
Voi în zadar cerșiți acolo-n umbră  
Din cerul sfînt o rază să coboare.  
E frig la voi, și-i moartă strălucirea  
Cetăților cu turnul de aramă,  
Bieți cîntăreți cu aripile frînte,  
În alte zări cuvîntul meu vă cheamă...

Veniți, veniți să-ngenunchem cu toții :  
Pămîntul negru-i vechiul nostru tată ;  
La sînul lui să ridem și să plîngem,  
Cu sufletul și inima curată.  
Să fim copiii iscușiți ai firii,  
Să învățăm din sfînta ei cîntare,  
Să furișăm în mintea noastră picuri  
Din înțeleapta firii îndrumare.

Veniți, veniți în ceasul dimineții,  
Cînd sub sclipirea bolții-mbujorate,  
Sărbătorește-al învierii praznic  
Biserica de frunze-nrourate.  
Cînd umbre mor și scapără lumina  
Din negură zburînd biruitoare,  
Veniți, veniți, să cadă-asupra noastră  
Hirotonirea razelor de soare.

Să ne-nfrățim cu zvonul și cu viața  
Ce saltă-n zori cînd se pornește plugul,



S-adăpostim în suflete mindria  
 Livezilor ce-și mlădie belșugul.  
 Iar când amurgu-n haina lui cernită  
 Cărunții brazi începe să-nvestminte,  
 Noi să privim luceafărul din zare  
 Și-atunci să zicem strunelor să cînte...

Din freamătul dumbrăvii-nlăcrimate,  
 Din argintatul tort al lunii pline,  
 Din șopotul izvoarelor de munte  
 Să împletim noi cîntece senine.  
 Iar trăznetul ce înfioară bolta  
 Când fulgere potrivnice se-ncaier',  
 Și mugetul înfricoșat al apei  
 Să ferece al strunei noastre vaier.

Să piară umbra zidurilor negre,  
 Ce-ntunecă o melodie sfîntă,  
 Curatul chip al farmecelor firii  
 Să scînteie cînd glasul nost cuvîntă.  
 Căci dumnezeul neamurilor toate,  
 Sub strălucirea mîndrei bolți albastre,  
 În codrii verzi și-n verzile ogoare  
 A semănat nădejdea vieții noastre...

(In : op. cit., pp. 41—42.)

MIHAIL SADOVEANU

### POEZIA POPULARĂ

[Pecetea epocii și a locurilor]

Între zădarnicile și trecătoarele lucruri ale oamenilor, singură  
 arta sparge negura viitorimilor. Ambiții nemăsurate, războaie glo-  
 rioase, împărății bogate — toate au căzut în pulbere ca într-un  
 mormînt opac. Ci sufletul popoarelor intrupat în opere de artă și  
 glasul inimii lor, după ce se alină desertăciunile, mult timp încă  
 stăruiesc, ca și

*Lumina stelei ce-a murit...*

Din ce a fost al înaintașilor, din ce va fi al nostru, nimic nu va rămânea unui mileniu viitor decît o linie grațioasă și o dulce împărechere de sunete, care vor purta numele nostru dacă vor avea pecetea sufletului nostru. De aceea artiștii, cu fața în lumină nouă de auroră, trebuie să-și plece urechea spre trecut și spre popor.

Și mai ales la noi spre popor.

La începutul secolului trecut, cele dintâi manifestări puternice în literatura noastră au fost ale acelor scriitori care, treziți de cuvîntul lui Herder, au ascultat glasul poporului, necunoscut și neprețuit pînă atunci. [...] Istoria noastră mai veche — cea dinainte de Negru-Vodă și Bogdan — este ca și necunoscută. Singurul document străvechi care o luminează intrucîtva este cîntecul poporului, și din el se vede că străbunii noștri au trăit într-un lung și aspru amurg de suferință. [...] În acele vremi de restriște, singurul chiag care ținea pe bătrîni erau limba și credința. Limba închea în versuri și cîntări suferințele; credința îi îndemna să zidească, pe pămîntul stropit de sînge și presărat de morminte, biserici lui Dumnezeu. [...] Se înțelege că nu voi face nici un fel de studiu și nici un fel de analiză a poeziei populare. O cunoașteți cu toții, și e de ajuns. Voi aduce înaintea domniilor voastre numai cîteva impresii. Vădit este că în această manifestare artistică poporul nostru, pe lîngă răsunetul durerilor și bucuriilor, și-a pus caracterele sufletești. Prin aceasta literatura noastră populară are ceva al său propriu, deosebit de al altor neamuri — și asta este îndestulător ca să poată porni de la ea o literatură cultă originală și a noastră. [...]

Cugetarea ascuțită și puținel sceptică pe care o găsim în pro-  
verbe, expresia colorată și plastică, alternanța de zîmbet și tristeță,  
tot sufletul poporului, variat ca o primăvară de la noi, le găsim  
în cel dintâi povestitor artist al nostru, Ion Neculce — care  
nu e un mare cărturar, cum au fost Costineștii, și care vorbește ca  
un răzăs sfătos de odinioară. Năcazurile săracei Moldove Neculce  
le-a avut scrise în inima lui, cum spune însuși. În marginile limbii  
simple și înțelepte, a adunat în cronica lui comori de frumuseți ar-  
tistice. *Letopisețul* său mi-i carte de căpătăi — și de cîte ori îl  
deschid mi se umple sufletul de plăceri rare. [...]

(Fragment. În: Mihail Sadoveanu,  
Opere, vol. 19, E.P.L., 1964, pp. 242—  
245.)

[Literatura — fenomen intelectual  
și sufletesc]

[...] Numaicît literatura nu e industrie și nici nu se plasează pe planul material. Fenomen intelectual și sufletesc, ea iese cu totul din zona invențiilor mecanice și a progresului științific. *Banchetul* lui Platon sau *Divina Commedie* a lui Dante au în sine acel ceva etern care le pune deasupra tuturor timpurilor, așa cum deasupra timpurilor și a invențiilor umane stă lumina noastră interioară, de o altă esență decît cele materiale. Marile opere ale trecutului vor sta pînă la istovirea timpurilor, purtînd pecetea scriitorilor, a epocii și a locului unde au înflorit. Operele literare sînt îndeosebi interesante prin ceea ce aduc nou și particular în ansamblul producției poetice universale. Numai manifestarea artistică rămîne liberă și nestandardizată, căci ea purcede [...] de la ceva etern și distinct, în natura omenească. Operele scriitorilor noștri traduse în limbi străine trebuie să-și dovedească întăi și neapărat valoarea de artă în sine și, imediat alături, acel specific care deosebește om de om și grup uman de grup uman. Interesul care dublează arta trebuie să fie alcătuit tocmai din acest ceva care este numai al nostru. [...]

(Fragment. În : Mihail Sadoveanu  
op. cit., pp. 475—476.)

## ION CREANGA

[Adaos la totalitatea lucrurilor]

[...] Găsim în Creangă limbă populară, însă e ușor să ne dăm seama că nu e limba populară obișnuită, ci o cvintesență artistică și armonioasă a ei.

Găsim și-n Eminescu inspirații și formă populară. Însă între un cîntec popular și *Codrule, codruțule* este o deosebire caracteristică și esențială. Avem de-a face cu elementele formei populare, însă ridicate la un înalt potențial artistic. Materialele prime au fost retopite și turnate din nou după o formulă personală.

„Era o dată o capră care avea trei iezi...” Povestea aceasta am auzit-o de atîtea ori în copilăria noastră. Am auzit-o povestită și-n douăzeci de cuvinte ca o informație de gazetă. Vedeți ce-a făcut



Creangă. Ce nuvelă dramatică, cu descripții și tipuri. Aurul a fost de șapte ori lămurit în foc și ciocănit cu răbdare. E o creație cu totul extraordinară; e ceva nou, adaos la totalitatea lucrurilor din această lume. [...]

(Fragment. In: Mihail Sadoveanu,  
op. cit., p. 429.)

G. BACOVIA

### LACUSTRA

De-atîtea nopți aud plouînd,  
Aud *materia plîngînd*...  
Sînt singur, și mă duce-un gînd  
Spre locuințele lacustre.

Și parcă dorm pe scînduri ude,  
În spate mă izbește-un val —  
Tresar prin somn, și mi se pare  
Că n-am tras podul de la mal.

Un gol istoric se întinde,  
Pe-aceleași vremuri mă găsesc...  
Și simt cum de atîta ploaie  
Piloții grei se prăbușesc.

De-atîtea nopți aud plouînd,  
Tot tresărînd, tot așteptînd...  
Sînt singur, și mă duce-un gînd  
Spre locuințele lacustre.

(In: G. Bacovia, *Plumb*, E.P.L.,  
„B.P.T.”, Buc., 1965, pp. 13—14.)

LIVIU REBREANU

### CREDO

(Creația literară ca sinteză)

[...] Dar, fiindcă sunt întrebant, îndrăznesc a spune că scrisul nu mi se pare de loc o jucărie agreabilă și nici mai cu seamă o jonglerie cu fraze. Pentru mine arta — zic „artă”, și mă gîndesc me-

reu numai la literatură — înseamnă creație de oameni și de viață. Astfel arta, întocmai ca și creația divină, devine cea mai minunată taină. Creînd oameni vii, cu viață proprie, cu lume proprie, scriitorul se apropie de misterul eternității. Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă, ci pulsația vieții. Cînd ai reușit să închizi în cuvinte cîteva clipe de viață adevărată, ai realizat o operă mai prețioasă decît toate frazele frumoase din lume. Precum nașterea, iubirea și moartea alcătuiesc enigmele cele mai legate de viața omenească, tot ele preocupă mai mult și pe scriitorul care încearcă să creeze viață. Literatura rezultată din asemenea preocupări nu va mulțumi, poate, nici pe supersteții ce savurează numai rafinările stilistice sau extravagantele sentimentale, nici pe amatorii de povestiri gentile de salon. Nici n-are nevoie. Literatura trăiește prin ea și pentru ea însăși. Durabilitatea ei atîrnă numai de cantitatea de viață veritabilă ce o cuprinde.

Creația, nici în literatură, nu face salturi. E o verigă între trecut și viitor. Își împlîntă adînc rădăcinile în pămînt ca să se poată urca mai sus, spre cer. Se uită cu evlavie pioasă înapoi, spre a putea privi mai sigur înainte. Nu-și închipuie nici o secundă că înaintea ei n-a existat nimic și după ea se va prăbuși tot.

Sinceritatea e calitatea de căpetenie a scriitorului adevărat. Sinceritatea față de sine, din care izvorăște sinceritatea față de artă. Dacă nu te dăruiești întreg artei în clipa creației, nu vei zămisli decît monștri fără viață.

A crea oameni nu înseamnă a copia după natură indivizi existenți. Asemenea realism sau naturalism e mai puțin valoros ca o fotografie proastă. Creația literară nu poate fi decît sinteză. Omul pe care îl zugrăvesc eu o fi avînd și trebuie să aibă asemănări cu mii de oameni, cum au și în viață toți oamenii, dar trăiește numai prin ceea ce are unic și deosebit de toți oamenii din toate vremurile. Unic însă e numai sufletul. Viața eternizată prin mișcări sufletești — realism.

Temelia creației rămîne, negreșit, expresia, nu însă ca scop, ci ca mijloc. De dragul unei fraze strălucite sau a unei noi împerecheri de cuvinte, nu vom sacrifica niciodată o intenție. Prefer să fie expresia bolovănoasă și să spun într-adevăr ce vreau, decît să fiu șlefuit și neprecis. Strălucirile stilistice, cel puțin în opere de creație, se fac mai totdeauna în detrimentul preciziei și a mișcării de viață. Dealtfel cred că e mult mai ușor a scrie „frumos“, decît a exprima exact. Poate nu e o simplă intimplare că toți creatorii mari de viață s-au mulțumit să scrie bine și au neglijat floricelele

stilistice după care se prăpădeau contemporanii. Precum iarăși nu trebuie uitat că tocmai stilul e mai trecător într-o operă de artă.

Expresia exactă îți cere mai multă zbuciumare : „Cuvîntul ce exprimă adevărul“. Numai prin ea poți urmări de-aproape sinuozitățile sufletului care explică viața. Psihologia și obiectivitatea merg alături și presupun aceeași retragere a eului scriitoricesc în colțul cel mai modest al sufletului, spre a lăsa loc desfășurării creației. Modestia nu e și desinteres, ci dimpotrivă, o atitudine. Fără amestecul meu direct, opera va putea crește și trăi mai independent. Copilul zdravăn n-are nevoie în viață de hainele tatălui.

Dacă privești arta drept creație, trebuie să-i atribui și o valoare etică. Artă ca ușoară jucărie ar fi tot atît de incomprehensibilă ca și viața socotită fără rost. Artă n-are menirea să moralizeze pe om, evident, dar poate să-l facă să se bucure că e om și că trăiește, și chiar să-l facă om. Contemplarea vieții pe care o oferă creația poate fi uneori mîngîietoare ca o rugăciune...

În loc de „crez artistic“, iată cîteva gînduri, poate nu prea încheiate și nici prea noi, cari îmi sunt dragi și după care aș fi bucuros să-mi călăuzesc scrisul cel puțin în viitor.

(Fragment. În : Liviu Rebreanu, *Amalgam*, Editura Socec & Co., S.A.R., București, f.a., pp. 10—13.)

## MODERNISMUL

[Percepție și înțelegere artistică]

[...] Ar fi, deci, două feluri de modernisme : unul al formei și altul al fondului. Cel dintîi se manifestă prin utilizarea celor mai proaspete date ale vieții în opere literare ; de pildă, eroul romanului în aeroplan, dramă care se petrece într-un submarin, nuvelă cu radiofonie, versuri sibiline care slăvesc superioritatea balamucului etc. Acest fel de modernism nu înseamnă, desigur, nici o superioritate față de trecut, și nici nu poate procura nimănui, vreun titlu special de onoare. Căci nu mai încapă îndoială : nu drama în care se telefonează mai insistent e cea mai reușită, și nici versul care îngămădește cele mai multe cuvinte din dicționarul tehnicii ultra-moderne.



Numai modernismul fondului poate imprima unei opere de artă caracterul de noutate care ar putea conține și superioritate față de predecesori. Acest modernism înseamnă realizarea artistică a unui grad de dezvoltare mai înalt decât cele realizate pînă azi.

Orice operă de artă cuprinde o valoare internă, specific artistică, a cărei măsură dacă nu e chiar eternă, cum susțin unii esteti, nu sporește, totuși, decât paralel cu creșterea aptitudinii de înțelegere și percepție artistică a creierului omenesc, cu innobilarea organică a sufletului omenesc. În evoluția aceasta extrem de lentă, nici un secol nu înseamnă mare lucru. De la Homer pînă azi sufletul nostru n-a evoluat baremi pe sfert cît vor „trăsniții” actuali să fi evoluat în ultimii zece ani.

Al doilea element se manifestă în alegerea subiectului, în sfera de interes al scriitorului sau artistului. Ar fi sentimentul față de spiritul timpului. Aici intervine modernismul formei, modernismul de suprafață, un modernism de mîna a doua. Multime de scriitori și artiști grăbiți, azi ca totdeauna, vînează succese imediate, înarmați cu asemenea modernism exterior amăgitor. Poeții înșiră cuvinte anapoda, stîlcind limba, ferindu-se ca de foc să nu fie cumva înțeleși de cineva, pretextînd o sensibilitate nouă; pictorii îngrămădesc culoare peste culoare sau linii peste linii, declarînd că din zăpăceala aceasta rezultă forme pure; desenatorii mîzgălesc două-trei linii strîmbe, din care vor să vedem negreșit portretul prietenului nostru Marcel Iancu... Ei bine, toți aceștia nu sunt decât sfîrlezele curenților la modă, microfoanele noutății cu orice preț, flâneur-ii șandramalelor intelectuale extrașic. Poate că unii nu sunt lipsiți de talent, dar țin mai mult de industria literară și artistică decât de lumea adevăratei arte.

Adevăratul, prețiosul modernism înseamnă rîvna de-a produce valori estetice îmbrăcate în spiritul timpului, dar cu un nivel mai înalt decât al epocii precedente. Adevăratul artist trebuie să-și însușească organic tot ce s-a produs valoros în domeniul său pînă la dînsul și să adaoge în plus ceea ce are el. Acest adaos, acest plus este modernismul adevărat, care va fi valoros indiferent dacă se va înfățișa în hlamidă romantică, în haină realistă sau în dantelă simbolistă. Nu etichetele sunt hotărîtoare în artă, ci valoarea estetică. Concluzia e destul de banală, desigur, dar sunt vremuri cînd repetarea banalităților vechi nu e tocmai de prisos.

(Fragment. În : Liviu Rebreanu,  
Opere alese, vol. V, E.P.L., București,  
1961, pp. 232—233.)

## MARTURISIRI

[Prototipul propriei mele generații]

[...] *Pădurea spînzuraților* s-a născut dintr-o fotografie pe care mi-a arătat-o un prieten, la sfîrșitul anului 1918. Fotografia reprezenta o pădure plină de cehi spînzurați în dosul frontului austriac dinspre Italia. Prietenul pleca la conferința păcii, unde fotografia avea să demonstreze cum au fost tratați cehii de către conducătorii monarhiei austriace.

Fotografia m-a impresionat puternic și m-a urmărit multă vreme. Auzisem că execuții similare ar fi suferit și mulți români. Mi se povestise că chiar la Bistrița, deci în țara mea, au fost spînzurați mai mulți preoți și țărani români bucovineni.

Aveam o nuvelă proaspătă, *Catastrofa*, al cărui erou, român și ofițer în armata austriacă, e adus de împrejurări să lupte contra armatelor românești. Sub impresia fotografiei cu cehii spînzurați, m-am hotărît să reiau pe eroul meu din *Catastrofa* pentru un roman, care să se cheme *Pădurea spînzuraților*. Anecdota romanului s-a încheiat singură și repede: Voi face o asemenea pădure de spînzurați în Bucovina, unde oamenii executați vor fi toți români. Eroul meu, văzînd atîția români uciși de către înșiși conducătorii patriei pentru care el luptă și-și primejduiește viața, se revoltă și sfîrșește în ștreang, în aceeași pădure, după ce zadarnic a încercat să treacă dincolo, la români.

În vremea aceea transcriam pentru tipar pe *Ion*. Planul noului roman mă preocupă însă mereu, deși mai mult anecdotic. Era un subiect cerebral, în care toată desfășurarea se înfiripa de asemenea pe date cerebrale...

Cîteva luni mai tîrziu, am aflat că un frate al meu, despre care familia mea credea că ar fi prizonier undeva prin Rusia, că acel frate al meu, student devenit ofițer artilerist în armata austriacă, adus să lupte pe frontul românesc împotriva românilor, a încercat să treacă la români; a fost însă prins, condamnat și executat prin ștreang, încă din mai 1917. Nu se știa nici localitatea unde a fost executat, necum împrejurările sau oarecare amănunte. În epoca aceea tulbure, cînd ostilitățile la noi încă nici nu încetaseră de tot, n-aveai nici de unde să ieși informații.

A trebuit să mai treacă cîteva luni pînă ce am putut descoperi aproximativ regiunea unde s-a întîmplat tragedia aceasta a unui tinăr de 22 de ani. Între timp, isprăvisem transcrierea lui *Ion* și acum, în toate nopțile, în fața biroului, mă zbuciumam cu *Pădurea spînzuraților*. Am început romanul de vreo patru ori, cite treizeci



pină la cincizeci de pagini. Simțeam însă că n-am găsit nici ritmul, nici atmosfera. Mă înverșunam în fiecare noapte și lucrul era în zadar. În schimb, în vreme ce scriam, în liniștea apăsată, am început să percep niște bătăi ușoare în fereastra mea, delicate ca ale unor degăte imateriale. Deschideam, cercetam întunericul. Nu era nimeni și nimic... Când însă bătăile acestea misterioase s-au repetat nopți de-a rândul, insistent — fiindcă sunt, repet, credincios și superstițios —, mi-am zis că nu poate fi decât sufletul fratelui meu, care cere îngrijirea creștinească ce nu i-a fost de sigur acordată.

Și atunci am pornit să caut și să găsesc negreșit, orice ar fi, mormîntul fratelui spînzurat. Și, după multe cercetări și destule peripeții, l-am descoperit în sfîrșit la Ghimeș, într-o livadă, la marginea fostei frontiere. Locul nu era nici măcar însemnat. Deabia cu ajutorul groparului din sat am putut stabili unde a fost executat și îngropat. Am fost în casa primarului de pe vremuri, unde a fost judecat și osîndit. Am fost în odăița în care și-a petrecut ultimele ceasuri și de unde a plecat la supliciul suprem. Am trecut în satul vecin, în Făget, unde a avut ultima reședință. Am cunoscut pe preotul român care-i fusese prieten, dar care n-a fost admis să-l însoțească la moarte. Am vorbit cu o fată de țaran, sprintenă, frumoasă, la care am găsit cîteva răvășele de-ale lui. Primarul mi-a dăruit șapca lui fără cozoroc, pe care a trebuit s-o schimbe cu o pălărie civilă cînd a pornit pe ultimul drum pămîntesc... L-am dezgropat apoi și osemintele le-am mutat dincoace de pîriul care fusese graniță, pe pămîntul vechi românesc, așa cum ceruse el în ultimele momente și cum nu i se admisesese.

Și de-atunci am putut scrie liniștit la *Pădurea spînzuraților*. Au încetat bătăile misterioase în geam, am găsit un început care m-a mulțumit și o semnificație pentru eroul romanului...

Apostol Bologa însă n-are mai nimic din fratele meu. Cel mult cîteva trăsături exterioare și poate unele momente de exaltare. Tragedia lui mi-a prilejuit doar cadrul în care se petrece romanul și puține personaje locale: preotul, groparul, Ilona etc. Pentru zugrăvirea militarilor, am utilizat cunoștințele și prietenii mele cu ofițerii noștri. Klapka, de pildă, are multe asemănări cu un ofițer român, azi colonel.

În Apostol, am vrut să sintetizez prototipul propriei mele generații. Șovăirile lui Apostol Bologa sunt șovăirile noastre, ale tuturor, ca și zbuciumările lui... Numai un astfel de om putea să fie personajul central al unui roman în care lupta dintre datorie și sentiment amenința mereu să degereze în frazeologie goală, patriotardă.



Subiectul *Pădurii spînzuraţilor*, o construcţie cerebrală la început, s-a umanizat numai oînd a intervenit contactul cu viaţa reală şi cu pămîntul. Fără de tragedia fratelui meu, *Pădurea spînzuraţilor* sau n-ar fi ieşit deloc, sau ar fi avut o înfăţişare anemică, livrescă, precum au toate cărţile ticluite din cap, la birou, lipsite de seva vie şi înviorătoare pe care numai experienţa vieţii o zămisleşte în sufletul creatorului... [...]

(Fragment. În: Liviu Rebreanu,  
op. cit., pp. 48—52.)

E. LOVINESCU

ION BARBU

[*Expresia obiectivă a sentimentului*]

După o bruscă afirmare a unui talent personal şi matur, activitatea poetică a d-lui Ion Barbu s-a întrerupt tot atît de brusc. Ea n-a dat pînă acum ceea ce am fi fost în drept să aşteptăm de la un astfel de început; s-a fixat, totuşi, îndeajuns şi a avut o înriurare destul de vădită asupra unor tineri poeţi pentru a merita cîteva rînduri de situare.

Poezia d-lui Ion Barbu este antimuzicală; prin fond ea e de esenţă intelectuală, prin formă, e parnasiană, adică plastică. Nu-i vorba de o poezie intelectuală sau „filosofică” în sensul poeziei lui Grigore Alexandrescu, Eminescu sau Cerna. Evoluţia poeziei intelectuale nu se va face numai în sensul filosofării, ci şi în direcţia ştiinţismului. Va veni poate o vreme, cînd expresia directă a emoţiunii va fi privită ca insuficientă şi ca o formă primitivă a unei arte începătoare. Sinceritatea sentimentului nu va mai părea îndesulătoare; emoţia nu va mai fi redată ca un element brut; trecută prin retorta inteligenţii, materia va primi purificarea combustiei. Arta se va îndrepta, astfel, spre expresia obiectivă a sentimentelor şi, deci, spre expresia indirectă şi simbolică. Procedul nu e nou; în stare latentă, el e la baza multor creaţiuni poetice.

Şi simboliştili l-au folosit uneori ca pe un factor de sugestiune; simbolul nu trebuie însă privit ca un element caracteristic al simbolismului. În urma procesului natural de intelectualizare şi de ştiinţism al epocii noastre, s-ar putea întimpla ca, sărăcit în izvoarele sale, lirismul să invadeze în domeniile speculaţiei intelectuale, adu-

cînd motive noi de inspirație. Omul de știință ce se scoboară în infinitul mic prin ajutorul microscopului sau se avîntă în infinitul mare prin telescop, astronomul ce pătrunde armonia sferelor cerești sau matematicianul ce sondează calculul probabilităților, entomologul sau metafizicianul sunt capabili de emoțiuni puternice.

Nimic nu se împotrivește ca aceste emoțiuni de ordin pur intelectual să îmbrace haina poeziei...

Deși om de știință, nu găsim atît la d. Barbu o emoție de ordin științific, cît mai ales o emoție exprimată prin elemente cosmice.

Aspirația, tendința ascensiunii, de pildă, se traduc prin o serie de transpuneri de ordin cosmic :

*De-atunci, spre-o altă lume fluida-ți formă tinde...  
Cu slava-întrevăzută, un dor fără de sațiu  
Ar vrea să te-împreune... și ca s-o poți cuprinde,  
Tentacule lichide îți adîncești în spațiu.*

(Lava)

sau prin dorința munților de a se înfrăți cu „vasta strălucire“ :

*De mult, cînd dorul lor nebiruit  
Li logodi cu vastă strălucire,  
Un braț semeț au repezit spre fire...  
— Dar ghiata înălțimii l-a-împietrit.*

(Munții)

sau prin spasmul copacului de a sorbi opalul de sus :

*Hipnotizat de-adîncă și limpedea lumină  
A bolților destinse deasupra lui, ar vrea  
Să sfărîme zenitul și-înnebunit să bea,  
Prin mîl de crengi crispate, licoarea opalină.*

(Copacul)

Departe de a presupune insensibilitatea, parnasianismul formal al acestui poet cuprinde chiar un simțămînt frenetic al vieții multiple, împins pînă la „isteria vitală“. O astfel de concepție se

găsește și în *Dioniziaca* și mai ales în *Panteism*, pe care îl cităm în întregime pentru expresia lui cosmică :

Vom merge spre fierbîntea, frenetica vieată,  
Spre sinul ei puternic cioplit în dur bazalt,  
Uitat să fie visul și zborul lui înalt,  
Uitată plămuirea cu aripe de ceață !

Vom coborî spre calda, impudica *Cybelă*,  
Pe care flori de fildeș sau umed putregai  
Își înfrățesc de-a valma teluricul lor trai  
Și-i vom cuprinde coapsa fecundă, de femelă.

Smulgîndu-ne din cercul puterilor latente,  
Vieții-universale și-adînci ne vom reda ;  
Iar nervii noștri, hidră cu mii de guri, vor bea  
Interioară-i mare de flăcări violente.

Și peste tot, în trupuri și roci fierbinți — orgie  
De ritmuri vii, de lavă, de freamăt infinit,  
Cutremurînd vertebre de șilex sau granit,  
Va hohoti, imensă, *Vitala Histerie*.

Am citat această poezie și pentru a invedera expresia cosmică a emoției poetului, dar și pentru a da un exemplu tipic de specia formei acestei poezii. D. Ion Barbu și-a fixat locul în tînăra noastră literatură mai ales printr-un vers impecabil de natură pur plastică.

Nimic fluid și solubil, nimic muzical, ci totul aspru, dur ; poezie de blocuri granitice infipte solid într-o construcție ciclopică ; poezie fără mister, cu largi acorduri împietrite :

Și-în toamna, somptuoasă de purpură și nacru,  
În toamna unde seara încheagă tonuri vii,  
Prin surda picurare a orelor tîrzii,  
Îți vei purta tristețea, încet, pe *Drumul Sacru*.

Nocturne bolți vor ninge din slăvi misterul lor.  
Ți s-o răsfîrîge-în suflet lăria-îngîndurată,  
Și sfînta ta durere va trece legănată,  
În ritmuri largi și grave, de corul sferelor.

(Pentru marile *Eleusinii*).



E în poezia d-lui Barbu un dinamism, o concepție energetică, o frenezie de simțire, redate prin elemente obiective și, mai ales, cosmice și deci statice într-o formă aspră, care-i constituie o originalitate.

(În : Eugen Lovinescu, *Critice*, IX, Editura Ancora, 1924, pp. 174—177. Retipărit în : I. Barbu : *Poezii*, ediția Romulus Vulpesu, Editura Albatros, 1970, pp. 397—400.)

CAMIL PETRESCU

#### IDEEA

*Jocul ideilor e jocul ielelor*

Bibliotecile cu rafturi și zăbrele  
Sînt pline  
De tomuri grele  
Pergamente și colecții vechi neprețuite  
Legate-n marochine, obzidite  
Îmi zac orînduite  
Ierarhic sub capitole și titluri  
Mii și milioane de idei,  
În zeci de mii de tomuri, anexe  
Și opusculi  
Cu pagini încărcate de calcule subtile  
Ca mici deseme  
— Arabescuri —  
De cercuri seci, de semne  
Și magice majuscule  
Dar în ele  
Nu sînt decît cadavre de idei  
Căci scrisul tot  
E doar gîndire veșted conservată  
Și-nchisă sub formule și sub chei.

Bătrînii în halaturi vechi  
Cu ochelarii petrecuți după urechi,  
Uscară  
Insectele-n vitrine,

Ca specii rare  
Sălbateci codri în ierbare,  
Pământul necuprins, în petece de hărți,  
Ideile, în prăfuite cărți.

Și-acuma toate poartă cifre  
Și litere latine,  
În tomuri sigilate-n marochine;  
Iar poezia lor,  
Astmatice avânturi de simboluri  
Zadarnic încercînd să urce-n goluri.

*Dar eu  
Eu am văzut idei.*

*Întîia oară, brusc, fără să știu,  
De dincolo de lucruri am văzut ideea  
Cum vezi, cînd se despică norii grei  
Și negri  
Zigzagul de argint al fulgerului viu  
Și de atunci  
— Neliniștit de depărtarea suavă și adîncă  
De toate tîlcurile, cheile —  
Ca un bolnav cu ochii țintuiți de luna  
Pe care norul o ascunde încă,  
Fără durere, fără bucurie  
Eu caut în natură pretutindeni, ideile.*

*Atent și răbdător,  
Deci le pîndesc prelung stăruitor  
Cum așteptam pe cînd eram copil,  
Privind prin crăpătura gardului  
Ograda și ruina caselor pustii  
Să văd cum se ivesc stafii.*

*Crescut din zilele de ieri,  
Neliniștit de marile tăceri,  
Pîndesc și azi prelung stăruitor,  
Căci și acum din lucruri și vederi  
Ideea se adună  
Străvezie, dar precisă și întreagă,  
Așa cum se încheagă*

Subt privirea unui derviș,  
O figură, pe apa unui lac,  
În umbra limpezită de copac.

Dar de câte ori descopăr,  
Uimit,  
Cu-nfiorări de vești rostite-n șoapte,  
— Freamăt nocturn de ulmi —  
Că ideile-s de mult  
Alături de mine, culmi  
Imense și nebănuite, sosite-n șoapte...

De-atâtea ori  
Ca niște munți coloși de ghiață  
Plutind subt apă, venind prin palele de ceață.

Eu sînt dintre acei  
Cu ochi halucinați și mistuiți lăuntric  
Cu sufletul mărit  
Căci am văzut idei.

(În : Camil Petrescu, *Opere*, vol. I,  
E.P.L., București, 1968, pp. 3—6.)

#### ASPECTE

Trimite-ți gîndul galben să aleagă  
din praf, bob de nisip și bob de mei.  
Trimite-ți gîndul înainte dacă vrei,  
și dacă poți, acolo unde zarea se încheagă  
din aer, întuneric și din gol  
la începutul nesfîrșitului ocol.

Te uită, destrămarea jucăuse-a norilor  
mămuțărește drumul călătorilor...  
În goana nesfîrșită a bilelor  
e înc-o dată jocul alb al ielelor.

Lumina-i argintie în lumină sură  
În apa cît e zarea, cotitură  
de apă desenează drum  
cu el se împletește mintea-acum.

Răstoarnă : ceru-i verde, cimpia e albastră ;



Să poți să fii dincoace de magica fereastră.  
Să poți vedea deodată moneda-n două fețe.  
Să fii unde ți-e gândul, și să te vezi apoi  
în locu-n care acuma ești prins ca-ntr-o ostrețe...  
trimite-n lume umbra, cercînd să te dezdoi.

Aruncă o frîghie fachirul în văzduh  
și ea rămîne dreaptă, dorințelor o scară.  
Aruncă înainte a gândului săgeată  
și împietrește-i urma în lucru ce rămîne.  
O clipă te oprește și drumul ți-l presară  
să ai cum te întoarce, prudent, cu miez de pîne.  
Ca-ntr-o oglindă, zarea răstoarnă-o dintr-o dată  
și crește-o lume nouă din aer și din duh.

(In : Camil Petrescu, *Transcenden-  
talia*, op. cit., pp. 125—126.)

## PRIMATUL TEXTULUI

[Cercetare critică a imitației]

[...] O privire critică întoarsă înapoi ne îndreptățește să afirmăm că toate experiențele, formele, dezideratele și conceptele, pe care le-am înfățișat de la Renaștere pînă aici, așază arta teatrului în cuprinsul acelei teorii estetice numită îndeosebi imitativă. Realizările de subț semnul acestei modalități împărtășesc deci meritele și insuficiențele ei și se cuvine de aceea s-o cercetăm mai îndeaproape. [...]

Remarcabil e formulată această denunțare a unei arte imitative de către unul dintre esteticienii influenți de la sfîrșitul veacului trecut.

„Naturaliștii moderni se mîndresc că sînt reprezentanții, în artă, ai aceluiași spirit care a cucerit domeniul gîndirii științifice. Dar acest naturalism artistic modern nu e decît numai caricatura spiritului științific modern.“

„Momentul crucial pentru spiritul care năzuiește spre cunoaștere e în clipa cînd, la o mai adîncă reflexie, datele exterioare, pe care le credea investite cu realitate absolută, se descoperă drept o aparență înșelătoare, atunci cînd se capătă înțelegerea că facultatea de cunoaștere a omului nu stă față-n față cu lumea exterioară

independentă, ca un fel de oglindă în care apare chipul obiectului, ci dimpotrivă, ceea ce se numește lume exterioară este rezultatul neîntrerupt, schimbător, vecinic, al unui proces spiritual.“

„Și omul creator în artă, când nu năzuiește spre nimic altceva decât ca să cuprindă în creația sa adevărul naturii și al vieții, dacă e în stare să străbată subț suprafață, va înțelege anume că adevărul poate crește numai din ogorul realității accesibile propriei lui experiențe, și în același timp va vedea clar că activitatea sa nu se poate sprijini pe altă realitate, decât pe aceea care ea o aduce în inșeși creațiile ei.“ (K. Fiedler).

Dealtfel ceea ce dă ca o caracteristică peiorativă teoriei imitației este ideea reproducerii automate, a unor date integral existente în afară, accentul căzînd pe posibilitatea reproducerii întocmai, valoarea venînd din *fidelitatea* redării tuturor amănuntelor obiectului în copie. Acest mod de a judeca despre copie ni se pare fals, dar motivele mai adînci ale acestui fel de a vedea nu le putem da aci. Dealtfel încercarea, filosofic întemeiată, s-a mai făcut, dar poate că nu cu reală prezență decât în *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, de către Husserl.

Ceea ce vrem să subliniem aci este un fapt mult mai simplu, care ni se pare că n-a fost remarcat fenomenologic, adică într-o sistematizare de semnificații. Dorim anume să risipim o adevărată prejudecată, universal răspîndită și puternic înrădăcinată în discuțiile despre artă ca să cîștigăm o precizare pe care o socotim fundamentală pentru știința esteticii înșeși, căci e menită să înlătore erori care au dus la rătăcire prea deseori teoriile despre artă.

Se vorbește astfel în mod curent despre copii fidele, despre „imitații servile“, despre „reproduceri plate“, după obiecte din natură. E atît de înrădăcinată opinia aceasta, iar formularea este atît de organică judecății înșeși, încît refutarea ei ni se pare îndeosebi dificilă. Am văzut imitații de pe alte opere, întocmai, dar copii „perfecte“ și „fără valoare“ și care să nu fie decât „copii perfecte“ și „fără valoare“ de pe obiecte din natura, externă ori cea psihologică, noi nu am întîlnit niciodată. Și cu toate acestea noțiunea de „copie perfectă și fără valoare“ e una dintre cele mai utilizate în cultura de azi. Un desenator reproduce „întocmai“ un ziar, trei cărți de joc, două hirtii monedă și estetizantii denunță: „copie servilă“... Un pictor zugrav redă credincios un pepene verde, „copie“. Un actor „imită“ pe bețiv, un autor redă în mod „desăvîrșit“, „scenă după natură“. Se vorbește în genere de pictori, scriitori, actori fără talent, ca despre „vulgari imitatori“...



Asemenea copii de pe natură, ca acele vizate de noi, și așa cum au fost formulate, nu există și nu sînt în acea formă posibile. Ele nu sînt — în aceste cazuri vizate — niciodată „credincioase“, „fidele“, „perfecte“. În toate aceste cazuri e vorba de falsuri grosolane, care reproduc originalul doar cum covoarele de imitație, fabricate în serie, reproduc covoarele originale. „Asemănarea perfectă“ nu stă în afară, în copia privită, obiectizată, ci în procesul receptiv. E o iluzie provocată de incapacitatea *dublă* a celui ce emite judecata „copie“, mai întii de a cunoaște originalul și pe urmă incapacitatea de a examina copia însăși, cum mai e probabil și o greșeală de formulare. Asemenea asemănări (și încă nu perfecte) nu se întînesc decît numai în creațiile propriu-zis. Și nu putem da un exemplu mai hotărîtor decît pictura din ce în ce mai prețuită a lui Vermeer van Delft. [...]

Dealtfel putem afirma, firește, că propriu-zis nici cea mai desăvîrșită copie, nici în cel mai mărunț caz, nu epuizează realitatea.

Dar dacă realitatea exterioară, cîtă e (și evităm aci determinarea unei poziții teoretice precise, fiindcă atunci am fi nevoiți să reluăm procesul fenomenologic al corelației imanent — transcendent), nu poate fi copiată (decît rareori și într-un anume mod), ce se imită atunci, fiindcă în definitiv în artă procesul imitației este, totuși, aproape normal? Se imită datele practice, raționale, spune Bergson. În arta teatrului, precizăm noi, se imită operele anterioare, se imită la nesfîrșit *în copii* (de data asta-n sens precis) alte *reproduceri anterioare* după realitate (cîtă reproducere e și cum e posibilă) cu o îndemînare de grade diferite, cu mici modificări care dau iluzia originalității, cu anumite sporuri compozite, cu un anume coeficient afectiv care se numește stil personal — stilul fiind în genere, în sensul în care e primit azi, semnul negativ al creației, după opinia noastră. Dealtfel nu se imită numai creațiile, ci și procedeele, și mai ales cusururile lăudate din greșeală de critici care au fost autorizați abuziv, se imită tot ceea ce devine prejudecată, cînd un imitator mai îndemînat și în fond merituos a „lansat“ imitația lui, aceasta de pe creația unui artist adevărat, ades ignorat.

În teatru, îndeosebi, în ce ar consta reproducerea după natură? Să se reconstruiască realitatea exterioară, dar pînă unde poate merge această reconstituire, luată în sensul ei cel mai bun, adică acela de re-creație (folosim acest termen destul de convenabil, dar nu propriu, fiindcă nu vrem să anticipăm asupra unei soluții viitoare), de vreme ce, din natura exterioară, teatrul folosește doar *decorul și fizicul actorilor*? Ne împiedecăm deci de o limitare limitară, din pricina complexității însăși a teatrului. [...]



Este adevărat însă că teoria imitației în artă nu are numai forma naturalistă. Astfel esteticianul fenomenolog M. Geiger, după ce precizează că însăși simpla reproducere în copie are o putere a semnificării subiective, pe care nu o are niciodată realitatea (ceea ce e fals, căci atunci nu mai e chiar o „copie“), arată că în fapt, chiar în cele mai realiste reproduceri, e și o reproducere a esenței existenței (*eine Abbildung des Wesens des Seins*).

E adevărat, arată el, că direcțiile idealiste au falsificat conceptul de esență. Ele înțeleg, prin reprezentarea esenței corpului omenesc, reprezentarea acelui corp, care corespunde mai bine *ideii* de corp omenesc, care în nimic nu se depărtează de la *norma* corpului omenesc, care intrupează în sine *tipul* omenesc în modul cel mai pur. Iar replica lui Geiger este de o reală strictețe fenomenologică: mai întâi, spune el, aceste direcții confundă *esența* cu *esența ideală*, *idee* și *ideal* e pentru ele totuna. În al doilea rând, ele presupun că e totuna esență și esența unui gen (*Wesen und Wesen einer Gattung*).

Direcției idealiste, M. Geiger îi opune poziția fenomenologică, în care *reprezentarea (imitația) esenței* trece dincolo de simpla redare a obiectului.

Ni se pare însă că în cazul acesta simpla teorie a imitației e depășită. Negreșit și la Aristotel, care a formulat-o cel dintâi, ea nu este lipsită de echivoc.

„Poezia eroică și tragedia, mai departe comedia și poezia diti-rambilor, nu mai puțin cea mai mare parte a cântecului din gitară și din fluier sînt în total reprezentări *imitative* (subliniat de noi); se deosebesc însă în mijloace, în obiectul și modul de reprezentare.

...Imitația este înăscută... și nu mai mică este plăcerea imitației... Lucruri a căror privire în natură ne impresionează penibil, le privim cu plăcere în reproducerile cele mai fidele, chiar cînd e vorba de animale respingătoare și cadavre...”

Pentru ca puțin mai departe să spuie totuși:

„Toată frumusețea se sprijină pe ordine și proporții”.

Cît de larg devine sensul imitației la Aristotel ne dăm seama și din definiția tragediei.

„Tragedia este... imitarea unei acțiuni alese, complete, de oarecari proporții, într-o vorbire frumoasă, prin aplicarea parțială, deosebită a modalităților de înfrumusețare, — nu în forma epică, ci prin persoane în acțiune — o reprezentare care, prin provocarea sentimentelor de milă și groază în același timp, duce în modul acesta la descărcarea de aceste emoții.

Cel mai important element este „fabula, căci tragedia este o reprezentare imitativă, dar nu imitînd oameni, ci acțiune și viață.

Și chiar viața constă în activitate, iar scopul vieții (Fericirea) este un fapt, nu un dat material.“ (*Poetica*, 6.)

Are dreptate deci Utitz când, în introducerea antologiei sale *Estetică*, arată incertitudinea unei astfel de poziții.

„Mai întâi este teoria imitației, pe care n-a descoperit-o desigur Aristotel, dar el i-a dat forma clasică, și care a oferit prilej la nenumărate interpretări, tocmai din pricina surprinzătoarei sale echivocități... Poate astfel să ajungă la platitudinea fără gust și de nesustținut că arta e copie de pe natură, ori un soi de reeditare corijată a modelului natural, și tot așa poate ajunge la îngrozitoare cercetări despre adevărul artistic.“

Din această cauză, deși e vorba de un soi de reconstituire, nu putem accepta „imitația esenței“ propusă de M. Geiger, astfel formulată, fiindcă procesul de elaborare e autentic spiritual și tehnica operei de artă nu este imitativă, ci mai curând o tehnică semnificatoare.

Tot de aceea nu putem socoti însumați subț semnul „artei imitative“ nici pe esteticienii intuiționiști, deși intuiția implică nu numai o realitate internă, ci și una exterioară, care trebuie să fie „redată“ într-o operă. Nici Fiedler, nici Bergson, mai ales Croce nu pot fi socotiți ca reprezentanți ai principiului imitației, cu atât mai puțin pot fi socotiți, firește, ca naturaliști.

Rezumînd cercetarea critică a „imitației“, și privind naturalismul în ceea ce ne-a dat în genere — adică socotind că el a fost adesea depășit de artiști care sînt totuși socotiți drept naturaliști, ca în cazul Eleonorei Duse și poate în multe împrejurări de Stanislavski —, ne pare că acuzația de lipsă de orizont și sterilitate pe care i-a adus-o direcția spontaneității creatoare în arta teatrului e destul de îndreptățită.

(Fragment. În : Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, cap. 3, *Primatul textului*. Fundația pentru literatură și artă, București, 1937, pp. 76—91.)

## NOUA STRUCTURĂ ȘI OPERA LUI MARCEL PROUST

[Literatura în sincronie cu filosofia  
și știința]

Se poate spune că, de aproape un veac încoace, nici un scriitor n-a tulburat mai adînc conștiința literară a lumii și mai ales n-a



concentrat asupra lui, în așa măsură, intelectualitatea contemporană, decât Marcel Proust.

Naște întrebarea ce spor aduce deci culturii universale, prin contribuția lui, și încă în așa măsură ca să fie considerat deschizător de eră nouă, poate tot atît cît Balzac însuși...

Și răspunsul ar putea să fie că literatura epică de pînă la Proust nu se mai integra structurii culturii moderne, iar față de evoluția realizată de știință și filosofie în ultimii patruzeci de ani, această literatură epică rămăsese anacronică.

Se poate preciza anume că arta literară, arta romanului îndeosebi, rămăsese într-un stadiu caracterizat anterior, că știința și filosofia timpului nostru nu-și aveau o literatură epică într-adevăr corelativă...

Dar pentru ca să ne putem explica în mai de aproape bogata contribuție proustiană, îngăduiți-mi să insist mai mult asupra a ceea ce am putea să înțelegem prin „vechea literatură” de dinainte de el, prin acea literatură despre care Ortega y Gasset spunea, oarecum pe drept cuvînt, că a fost anulată de noua formulă.

Dacă afirmăm că literatura unei epoci este în corelație cu psihologia acelei epoci, și dacă stăruim să arătăm că psihologia însăși este în funcție de explicația filosofică a timpului, ne reîntoarcem cu și mai multă îndreptățire la afirmația că o literatură trebuie să fie sincronică structural, filosofiei și științei ei...

Și e tulburător că, dacă vrem să ne lămurim literatura epică și dramatică de dinainte de Proust, trebuie să ne întoarcem tocmai cu trei veacuri în urmă.

Pornind astfel din preajma marilor sisteme raționaliste, pregătite și ele de Renaștere, vom întilni după cum știți tragedia clasică franceză și comedia de caracter... Toată concepția de artă a timpului acesta este raționalistă... Metoda cartesiană a demonstrației matematice este ea însăși o metodă a prezentării, a ostentației de a impresiona. \* [...]

(Fragment. În : Camil Petrescu, *Teze și antiteze*. Ediție îngrijită de Aurel Petrescu, Editura „Minerva”, București, 1971, pp. 3—35.)

\* Trebuie să precizăm că luăm momentul Descartes ca punct fenomenologic, adică luăm momentul în care veacul ia cunoștință de propria lui semnificație.

Nu e locul să adîncim aci vechea dezbatere, dacă un geniu îndrumază epoca sa, ori numai o rezumează și o exprimă, mai ales că noi nu socotim îndreptățită nici una, nici alta dintre aceste presupuneri, fiindcă ele reprezintă moduri de a vedea nediferențiate,



## DESPRE UNELE PROBLEME, OBIECTIVITATE-OBIECTIVISM

*[În arta realistă, oglinda trebuie să fie nu numai spontană, dar și cât mai cuprinzătoare]*

Arta realistă pune prin definiție teza despre existența obiectivă a realității exterioare în fața conștiinței, adică pune ca o premisă a cunoașterii opoziția dintre subiect și obiect. În actul cunoașterii, conștiința spontan orientată oglindește astfel o lume care există în afara ei, eterogenă în acest act al cunoașterii. Este condamnarea categorică a tezei idealiste care, în cele din urmă, identifică subiectul cu obiectul, făcând din obiect, din lumea exterioară, o creație a subiectului absolut, procedeu comod și genial simplist, compensat cu explicații uluitoare subtile și ingenioase, numai și numai ca să salveze un pretins absolut al cunoașterii... E oul lui Columb în zona eterată a metafizicii, prin care se încearcă să se fundamenteze cunoașterea. Separarea subiectului de obiect ni se pare însă un dat constitutiv al cunoașterii chiar atunci când subiectul se întoarce asupra lui însuși, asupra unei realități interioare, care

E necesar de asemeni să spunem că nu ne ocupăm aici de raționalismul primar, calofil, legat de „simțul comun” al lui Malherbe, ori dirijat de interpretarea teatrului antic și a regulilor aristotelice, trecem adică peste retorismul gramaticii, al genurilor, al elocinței, al compoziției, al economiei tehnice (cu toate că astfel de năzuințe, continuate, fac insuportabil, de pildă, aproape tot teatrul franțuzesc de astăzi)... derivate precar raționale. Vrem să ne ocupăm doar de acel raționalism mai subtil și totuși mecanicist al psihologiei marilor tragedii, al ideii de personaj, fiindcă sub această formă raționalismul a dominat epica și dramaturgia aproape trei veacuri. Căci nici liricii puri, nici numeroșii dramaturgi ori romancieri excesiv subiectivi, nu participă prin lipsa lor de luciditate, de la concretul care avea să însemne revoluția proustiană... Dar e adevărat că la o seamă de mari dramaturgi și epici mai ales, foarte adesea — și anume în momentele lor de autenticitate —, se întâlnește acest contact cu concretul, dar fără ca ei să aibă sensul complet al acestei semnificații (așa cum raționaliștii dinaintea lui Descartes nu știau semnificația rațiunii) și opera lor își urmează drumul, când apropiindu-se de concret, când depărtându-se, ca acel copil cu ochii legați, care caută obiectul ascuns, în timp ce camarazii de joc îi strigă „foc” sau „apă”, după cum el, neștiind, se apropie sau se depărtează de acest obiect.

Dealtfel Proust chiar nu este identic cu el însuși, șovăie între diferite direcții ideologice, exprimă opinii contradictorii (despre suflet, despre iubire, despre artă), dar el nu și-a elaborat după lungi meditații o doctrină, n-a experimentat călăuzit de o idee, el a trăit și a cunoscut cu sinceritate, și poate mai curînd decît doctrina însăși, bergsoniană, chiar această ultimă, nemediată, sinceritate o va fi împrumutat el de la autorul *Evoluției crea-toare*, restul venind de la sine, ca o probă literară a filosofiei intuiționiste, impusă de realitate și realizată după dibuiri.

altfel depășește conștiința, dedublându-se în actul cunoașterii, deci și în așa-zisa introspecție. Nici atunci nu poate fi vorba de un obiect lăsat la toanele subiectului. Structurat în conștiință, obiectul nu constituie o realizare arbitrară a ei, creată prin simplul act al cunoașterii, ci e totdeauna condiționat și de realitatea exterioară.

Deci, în actul cunoașterii, lumea numai se reflectă în conștiință, care este o oglindă înzestrată cu spontaneitate a lumii exterioare, eventual interioare... Nu numai atât. Această oglindă spontană e valabilă, numai dacă reflectă lumea cât mai limpede, cu cât mai bogate date, nu numai de suprafață, ci pe dimensiuni adânc structurale, cu perspective dincolo de prezent. Sînt de preț numai acele conștiințe, al căror cristal perfect reflectă într-un act spontan lumea așa cum e, și nu diformată de defectele și insuficiențele proprii oglinzii înseși; căci, dacă oglinda conștiinței e strîmbă în structura ei, lumea apare în ea ca o realitate diformă, pocită, așa ca în oglinzile de proastă calitate, ori în cele construite strîmb anume, ca într-unele panorame. Sînt și conștiințe care nu pot oglindi și folosesc realitatea exterioară numai ca un pretext pentru a realiza strîmbăturile lor proprii...

În arta realistă, oglinda trebuie să fie nu numai spontană, dar și cât mai cuprinzătoare, nici cețoasă, nici orientată numai spre detalii nesemnificative, căci opera de artă este reflectarea, desigur, spontană, dar cât mai fidelă, a lumii în conștiința artistului și recrearea ei prin tehnica măiestriei artistice, într-un proces reconstituitiv foarte greu de explicitat, care apare astfel triplu conjugat. Aci se vădesc ceea ce numim atitudinea și spontaneitatea subiectului. Numai atunci cînd opera de artă dă impresia evidentă că este o reflectare a realității adînci, că răsfrînge lumea cât mai mult, pe toate dimensiunile ei, așa cum este ea, numai atunci noi o numim autentică. Acesta este sensul obiectivității în actul cunoașterii, act care apare dedublat în creația artistică.

Obiectivității i se opune în mod logic și firesc subiectivitatea în cunoaștere, ca și în ceea ce poate da o asemenea subiectivitate, drept produs, dealtfel cu pretenții nejustificate de creație. E de la sine înțeles că acest subiectivism e tot atât de inacceptabil chiar cînd invocînd categorii apriorice se proclamă idealism, adică atunci cînd e o falsificare de care e conștient, și cînd își face o mîndrie tocmai din aceasta, așa cum cite un falsificator pretinde să fie admirat tocmai pentru performanța sa, pentru ingeniozitatea falsurilor lui, ingeniozitate care e însă totdeauna mult mai facilă și mai frecventă decît o cunoaștere originară, adînc obiectivă. Artă formalistă, dacă putem spune așa (sub orice formă a ei, de la natu-



ralism la academism și „idealizare“, de la expresionism la supra-realism), este o problemă de exercițiu obsesiv și de incitații subiectiviste, și apare ca opusă artei propriu-zis, adică artei realiste.

Trebuie să arătăm că arta realistă nu poate fi subiectivă nici în zonele de limită ale lirismului. Se poate afirma cu mult temei că există un realism al poeziei lirice, dacă aceasta lasă să se vadă alături de subiect și o cunoaștere a stărilor acestui subiect într-un act de autoobiectivare. Lirismul lui Eminescu cutremură prin caracterul lui realist, și el a găsit un atît de imens răsunset în sufletul unui neam întreg, tocmai fiindcă stările sufletești, pe care le-a înfățișat cu o artă incomparabilă, aveau o anumită obiectivitate, din structuri interioare, căpătînd astfel o valabilitate extinsă, adică puteau fi identificate de mase enorme de cititori cu propriile lor stări sufletești, devenite prin opera poetului, iluminate de ea; stări actuale de conștiință. În acest sens numim noi această poezie lirică realistă, o poezie autentică.

Mai departe, se poate afirma că există o artă, adică o artă realistă, chiar acolo unde aparent această teză s-ar părea că nu e aplicabilă, adică acolo unde indiscutabil subiectul își creează obiectul, cu alte cuvinte în creațiile de pură ficțiune, ale fanteziei. Chiar acolo unde este evidentă unitatea subiect-obiect, adică acolo unde nu există pretenții de adevăr și de realitate, există totuși un obiect structural, care se cere să fie cunoscut ca atare... Și basmul sau povestirea fantastică trebuie să fie creații efective, nu îngăimări întimplătoare. O dovedesc aceasta unele basme superior realizate, cum și, în alt sens, povestirile fantastice ale lui Edgar Poe, de pildă. Și aci există fără îndoială autenticitate.

Obiectivitatea este necesară încă și acolo unde mulți uită de ea și se împotmolesc fără soluție, în actul de judecată, de apreciere, în judecata de valoare pur și simplu. Înainte de a condamna sau de a lăuda, e necesar să cunoști cu adevărat obiectul judecății ca obiect. Este neapărat necesar ca, înainte de a osîndi, să faci sfîrșitul de a cunoaște obiectiv, altfel osînda nu e întemeiată și, la fel, nici lauda. De aici, greșeala unor scriitori care-și laudă ori își condamnă personajele înainte de a le fi înfățișat obiectiv (nu obiectivist, după cum se va vedea mai jos), întovărășindu-le tot timpul de osanele ori de insulte și amenințări. Aci, judecata, care este concluzia firească și necesară, trebuie să vie numai după o cunoaștere și o expunere obiectivă... Ea trebuie să fie proporționată cu rezultatele cunoașterii și ale realizării, și le urmează ca un imperativ... Numai cînd cititorul sau ascultătorul s-a convins că acest demers al obiectivității a fost respectat, el acceptă osînda și lauda care dealtfel se vădesc totdeauna din expunere cînd ea e cu adevărat



realizată. Oglinda nu trebuie să diformeze realitatea în mod subiectivist, nu numai fiindcă realismul nu mai e în cazul acesta realism, ci și fiindcă își pierde rostul, adică puterea de convingere... Cea mai ușoară ingerință subiectivă, în actul expunerii, tulbură adeziunea. Ce ar putea fi un realism lipsit de obiectivitate?

Inseamnă oare cele de mai sus că realismul poate fi altfel decât critic în ambele accepții ale cuvîntului, adică de refuz ori de adeziune? În nici un caz... Artistul are obligația de pătrundere a realului, comandamente morale și sociale, fără care opera lui rămîne simplu naturalism obiectivist. Orientarea lui însuși asupra unei anumite zone a realului, aceeași care adîncește omul și îmbogățește cunoștințele, cultura care duce la suprimarea nedreptăților, la o viață mai bună pentru cei ce o merită, dă adevărata dimensiune a realismului și constituie într-un anume sens ceea ce în mod curent se numește „fond“, pe care noi îl vedem însă numai conjugat cu „măiestria artistică“, căci izolați, ambii termeni capătă un caracter abstract formal și de aceea pentru acest termen de „fond“ folosim pe acela de dimensiune a realității dramatice, morale și sociale. Dealtfel, despre formalismul paradoxal al fondului, am mai vorbit cîndva.

Astfel, obiectivitatea apare ca o izbîndă, uneori după multă trudă, a oglinzii conștiinței și sincer vorbind această izbîndă se înfilnește destul de rar, în genere numai la marii artiști, căci (împotriva credinței comune) de obicei conștiința chiar cînd se dorește obiectivă împrumută imaginilor reflectate propriile ei defecte de construcție, care astfel se traduc prin strîmbături, atribuite îndeobște, în mod nejustificat, unei realități, ce nu e cu nimic vinovată aci. Oglinda strîmbă vede strîmb, anume după felul strîmbătății ei, adică după felul subiectivității ei. (La fel, ca să schimbăm puțin comparația, aparatul de radio, cel rudimentar, împrumută limpezimii simfonice propriii săi paraziți). Că sînt unii mînuitori ai penelului sau ai condeiului care cred sincer (dar ei nu bănuiesc, și cît de pueril) că e mai greu, mai „personal“, să vezi strîmb decât adevărat, cum pretind ei cu dispreț că vede toată lumea, de asta nu-i nimeni vinovat. „Așa văd eu“ nu e nici un motiv de mîndrie, nici o scuză. Ceea ce el socotește că e un mare merit al lui, nu e decât o infirmitate... Ce ați spune de un îns care s-ar socoti un inventator, ori un savant de talia lui Einstein, fiindcă el a născocit un ghidon de bicicletă „original“? În realitate, biruința asupra subiectivității cere o excepțională spontaneitate, o conștiință a propriilor deficiențe și insuficiențe, o dorință sinceră de depășire, ca și puterea de a le învinge, pentru ca astfel să se realizeze o mai adecvată

reflectare în conștiință a lumii exterioare, prin această eroică înfrângere a subiectivității...

După cum s-a înțeles din cele de mai sus, obiectivitatea nu exclude luarea unei poziții față de obiect, ci dimpotrivă, mai întâi implică aceasta, obligă apoi, căci aci se vădesc originalitatea și personalitatea în artă. Este inerent conștiinței ca să fie orientată (și asta e o luare de poziție) și să se simtă îndatorată să lărgască pe toate dimensiunile cadrul obiectului, căutînd cît mai multe semnificații, nerămînînd în mod nejustificat la jumătatea drumului, căci aceasta duce la falsificarea obiectului însuși. Este inerent raportului subiect-obiect (ca realitate obiectivă) să se completeze printr-o judecată de valoare. Lacul, care reflectă inert și indiferent orice cade în raza lui, nu este o conștiință și nu cunoaște nimic. Acceptare sau refuz, laudă sau osîndă sînt atribute ale personalității. Se impune, ca o condiție prealabilă, ca ele să fie, la scară mai mare, precedate de o cunoaștere obiectivă. Spațiul restrîns nu ne îngăduie să arătăm în legătură cu acest alineat cînd poate fi socotită fotografie opera de artă.

În cazul creației artistice, unde se înfățișează personaje care trebuie să fie vii, se adaugă și problema unei înfățișări obiective, tocmai pentru a face astfel dovada obiectivității în actul cunoașterii, adică tocmai pentru a se autentifica obiectivitatea în procesul prealabil de cunoaștere, cu alte cuvinte obiectivitatea oglinzii. Este o cerință a creației în artă, care atunci cînd își merită numele nu se vrea pledoarie retorică sau acuzație subiectivă, tocmai ca să nu se vicieze în esența ei însăși. Chiar osanalele se cer întemeiate de o cunoaștere concretă, și cele mai valoroase sînt cele care, deși se mărturisesc ca atare, adică deși osanale, apar întemeiate pe o structură obiectivă, iar în teatru, de pildă, regizorul Stanislavski cerea pe drept cuvînt actorilor lui, care interpretau personaje blamabile, să nu arate aceasta de la început, deci să nu trădeze printr-o anticipație deplasată — prin grimă și grimasă — rolul încredințat. În general, lauda sau osînda se justifică prin înseși faptele înfățișate și supuse judecății, care trebuie să vorbească direct, ele însele, mai bine decît orice calificare subiectivă; dealtfel, dacă aceste fapte au fost înfățișate just și cu toată complexitatea dimensiunilor, o concluzie anume, finală, devine de prisos. În asemenea cazuri, atitudinea autorului apare evidentă, nemediată și lipsită de echivoc.

Neconținut deci trebuie respectată în artă condiția obiectivității, care, repetăm, exclude o atitudine indiferentistă, ori așa-zisa gratuitate. Asasinatul nu poate fi aprobat, nici privit cu ușurință ori indiferență, iar condamnarea lui trebuie să fie implicată în însuși actul nud al prezenței faptelor...



Dealtfel chiar în actul judecății în sens larg, condamnare nu poate fi, decît după ce s-a arătat și urmat firul însuși al devenirii faptice, real sub toate aparențele înșelătoare întîlnite pe parcursul procesului istoric. În artă, creatorul nu trebuie să-și arate inutil, pe acest parcurs, nici simpatia și nici repulsia. Firește că în practica vieții de toate zilele se întîlnesc cazuri cînd modelul personajului se demască singur („ca un erou de melodramă”), dar în cazul acesta e vorba de personaje care nu prezintă dificultăți de categorie, sînt evidente pentru toată lumea, deci demascarea e aproape inutilă, căci se demască singure și e de prisos să li se mai dedice o operă de artă, unde, în orice caz, nu se cere geniu autorului, și chiar dacă el pretinde că are, nu i se poate recunoaște acest lucru. Acolo unde însă meandrele faptelor sînt cu deosebire întortocheate, unde primejdiile sînt ascunse, unde aparențele sînt înșelătoare, oglinda conștiinței trebuie să fie de cel mai pur cristal, înzestrată astfel, ca să înregistreze — asemenea radarului — chiar în întuneric și să fie în același timp aptă să se orienteze spontan. [...]

(Fragment. În : Camil Petrescu,  
Opinii și atitudini. Ediție îngrijită  
de Marin Bucur, E.P.L., București,  
1962, pp. 540—546.)

## FELIX ADERCA

### CE NU ESTE FENOMENUL ESTETIC. ARTA — O FORMĂ A CUNOAȘTERII ?

[Arta nu exclude o cunoștință  
logică a lumii]

Pornind de pe un domeniu, nu fals, ci străin — teoria cunoștinții, foarte valoroasă în metafizică și filosofie — Benedetto Croce ne dă pildă instructivă cum s-ar putea scrie, din planeta Marte, un tratat de geografie a planetei Pămînt, ajutat doar de luneta fină a unui deosebit simț critic. N-am mai îndrăzni să dăm nici unui geograf, oricît de bine înzestrat, sfatul să porceadă la astfel de virtuozități. Ca s-o cercetăm bine și sigur, planeta Esteticei are nevoie de cercetători care să trăiască multă vreme, dacă nu toată viața, pe propriul ei teren, în propria ei atmosferă.

Nu vom arăta aci toate erorile pe care Benedetto Croce le-a evitat tocmăi cînd ar fi trebuit, dus de simțul filosofic, să cadă



în ele ca în gropile de lup ; nu ne vom ocupa nici de confuzia voită pe care o face între artă și expresie, ca și cum expresia ar fi altceva decât un mijloc — precum picioarele nu sunt chiar mersul, ci mijlocul de a merge — iar formulele algebrice fără a fi opere de artă n-ar fi expresii tot atât de perfecte ca și un vers de Baudelaire sau un motiv de Wagner. (Confuzia e mai gravă în urmările ei, căci tinde a identifica legile expresiei literare cu legile lingvistice, ceea ce duce de-a dreptul și la identitatea dintre arta construcției pianelor și arta pianistului, dintre arta fabricării culorilor și arta pictorului.)

Să ne oprim la miez și să băgăm de seamă faptul original că esteticianul italian își începe tratatul său de estetică — știință al cărei obiect e fenomenul estetic — cu această frază care ține de domeniul teoriilor cunoștinței : „Cunoștința omenească are două forme : ea e sau cunoștință *intuitivă* sau cunoștință *logică* ; cunoștință prin imaginație sau cunoștință prin inteligență“ etc.

Arta ar fi cunoștință intuitivă, iar știința cunoștință logică a lumii.

Cît de lesne, cît de perfect, cît de amănunțit se poate face critica ideii lui Croce ! Prea bine se știe că arta nu exclude o cunoștință logică a lumii, ci o implică și o utilizează în ce are ea mai înalt, iar știința a recurs totdeauna la intuiție, uneori în matematici.

Să reținem doar următoarele nedumeriri din chiar textul esteticianului italian : „Orice epocă de știință este în același timp epocă de artă“.

De unde urmează de-a dreptul că nu forma cunoașterii este hotărîtoare totdeauna în producția fenomenului estetic. Sau :

„Formele pure și fundamentale ale cunoștinței sunt în număr de două : *intuiția* și *conceptul* ; *Arta* și *Știința* sau *Filosofia*. Toate celelalte (istorie, științe naturale, matematici) sunt forme secundare și mixte)“.

Mixte, adică utilizează și intuiția și conceptul, dar intuiția apare în clipele cele mai decisive în evoluția acestor forme secundare ; istoria, științele naturale, matematicile — care laolaltă sunt însăși Știința (cu Ș mare) ! [...]

(Fragment. În : Felix Aderca, *Tratat de estetică sau Lumea văzută estetic*, Editura „Ancora“, S. Benvenisti et comp., București, f.a., pp. 46—50.)

[Artistul ca autospectator]

Se spune că natura a creat pe om, cel mai lucid dintre animale, ca prin conștiința lui să-și dea singură seama de propria-i conștiință.

Nu știm dacă în științele fizice, chimice și biologice, s-a putut reconstitui prin semne grafice și numerice o credincioasă imagine a naturei. Chestiunea e foarte controversată. Natura nu intră decît în parte, în ce privește cantitatea, și numai din profil, în ce privește calitatea, în formele și formulele științifice; acestea au pe deasupra durerosul cusur că sunt, fără sfială, repudiate de oamenii de laborator la intervale îngrijorător de scurte.

Tot atît de imperfectă e opera de artă, dacă voim să credem că are menirea primordială de a fi oglinda în luciul căreia natura să cocheteze cu propria-i conștiință. Căci artistul, liric sau epic, nu se poate reda în opera de artă decît pe sine (și cu cît e mai personal, cu atît e mai puțin oglindă a naturei, dar e cu atît mai prețios pentru artă).

Artistul ar fi deci *autospectatorul* a căruia ciudată manie e să se reproducă în cît mai multe opere de artă, imagini perfecte ale propriului său spectacol. Precum a creat pietre, copaci, stele, natura a creat diferite valori personale a căror menire este să se realizeze pe un plan superior al biologiei, planul estetic. Această *unitate personală* creează la rîndul ei *organicitatea și unitatea operilor de artă* ale aceluiași artist. Cu această moleculă a personalității originale se pot constitui familii și popoare de artiști, peste timp și spațiu. Pînă acum nu s-a făcut o clasificare pe acest temei curat estetic, din pricina numeroaselor învelișuri străine care ascund adevăratul sîmbure al valorii estetice.

[...] Dar această formulă a artistului autospectator, unic și indivizibil, nu ne mulțumește. Simțim că împotriva lui se ridică originalitatea vie și diversă a operilor de artă, răzvrătite împotriva propriului lor creator.

(Fragment. În : Felix Aderca,  
op. cit., pp. 73—74.)

## OPERA DE ARTĂ. LOGARITMUL PEISAGIULUI

[Operele de artă trăiesc prin autenticitatea vie a artistului]

[...] Când am asimilat opera de artă cu un peisagiu, n-am ținut seama de pericolul care amenință, prin această identitate, tocmai fixitatea atât de prețioasă a operei de artă între cele două elemente instabile, relative (artistul, spectatorul), prezente și ele în fenomenul estetic.

Se cuvine deci, înainte de a trece mai departe, să facem distincția între peisagiu și opera de artă. Ceea ce caracterizează un peisagiu este *firescul* și *nestatornicia* lui. Oricât de complex ar fi un peisagiu, el nu-și pierde niciodată *firescul*, din cine știe ce veche acomodare a omului la toate priveliștile naturii. Schimbarea neîntreruptă, „curgerea” neîncetată a peisagiului este — precum știm — însăși condiția fiziologică a menținerii plăcerii estetice. Peisagiul este o operă de artă firească și de o clipă, pe care spectatorul o gustă o clipă; în clipa următoare peisagiul s-a schimbat iar spectatorul resimte plăcerea estetică viu, ca în prima clipă, tocmai mulțumită acestei înnoiri a peisagiului.

Opera de artă este înmărmurirea peisagiului într-o anumită clipă, trecerea lui pe un alt plan și — de la o anumită treaptă — logaritmul relativ al peisagiului prin forța relativ creatoare a artistului original. Dar ce lucru minunat! Această înmărmurire a peisagiului într-o clipă anumită, deși pierde *firescul*, adică viața naturală, *dobîndește o viață proprie*, înzestrată cu toate atributele vieții, prin autenticitatea și farmecul viu al artistului creator. În chipul acesta nesfârșitul joc firesc al peisagiilor naturii se continuă pe un plan nou, ridicat la un logaritm proporțional cu originalitatea artistului, ca o răsturnare și amplificare într-un cer fermecat, a realităților de aci — înnoirile de timp și spațiu în peisagiu (clipa geografică și socială) continuându-se prin înnoirile personalității creatoare (clipa psihologică) —, pentru a lăsa astfel deschise la infinit posibilitățile de înnoire ale priveliștilor, și deci înnoirile fără sfârșit ale bucuriei spiritului estetic.

Aceste ființe ciudate „nefirești”, care sunt operele de artă, și care trăiesc prin autenticitatea vie a artistului creator, au și o viață colectivă cu un destin asemănător seriilor biologice (genuri, școli, patrie etc.). [...]

(Fragment. În : Felix Aderca,  
op. cit., pp. 100—101.)



DIN CEAS, DEDUS...

Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste,  
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,  
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,  
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent ! Poetul ridică însumarea  
De harfe resfirate ce-în sbor invers le pierzi  
Și cîntec istovește : ascuns, cum numai marea,  
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

(În : Ion Barbu, *Poezii*, ediție îngrijită de Romulus Vulpescu, „Albatros”, București, 1970, p. 154.)

GRUP

E temnița în ars, nedemn pămînt.  
De ziuă, finul razelor înșală ;  
Dar capetele noastre, dacă sînt,  
Ovaluri stau, de var, ca o greșală.

Atîtea clăile de fire stîngi !  
Găsi-vor gest închis, să le rezume,  
Să nege, dreaptă, linia ce frîngi :  
*Ochi în virgin triumphi tăiat spre lume ?*

(În : Ion Barbu, *op. cit.*, p. 156.)

UMANIZARE

Castelul tău de ghiață l-am cunoscut, Gîndire :  
Sub tristețe-i arcade mult timp am rătăcit  
De noi răsfrîngeri dornic, dar nici o oglindire,  
În stîlbele cristale ce-ascunzi, nu mi-a vorbit.  
Am părăsit în urmă grandoarea ta polară  
Și-am mers, și-am mers spre caldul pămînt de miazăzi,  
Și sub un pîlc de arbori stufoși, în fapt de seară,  
Cărarea mea, surprinsă de umbră, se opri.

Sub acel pîlc de arbori sălbateci, în amurg,  
Mi-ai apărut — sub chipuri necunoscute mie,  
Cum nu erai, acolo, în frigurosul burg,  
Tu, muzică a formei în zbor, Euritmie !

Sub înfloriții arbori, sub ochiul meu uimit,  
Te-ai resorbit în sunet, în linie, culoare,  
Te-ai revărsat în lucruri, cum în eternul mit  
Se revărsa divinul în luturi pieritoare.  
O, cum întregul suflet, al meu, ar fi voit  
Cu cercul unde tale prelungi să se dilate,  
Să spintece văzduhul și — larg și înmiit —  
Să simtă că vibrează în lumi nenumărate...

Și-în acel fapt de seară, uitîndu-mă spre Nord,  
În ceasul cînd penumbra la orizon descrește  
Iar seara întîrzie un somnolent acord,  
Mi s-a părut că domul de ghiață se topește.

(În : Ion Barbu, *op. cit.*, p. 33.)

#### PYTAGORA

În calmul multor zile de drumuri lungi pe mare  
Spre sînul adîncimii fluide am privit ;  
Iar ochiul meu lăuntric e încă năpădit  
De-a umbrei și culorii bogată-amalgamare :

Cînd repezi, cînd sticloase, și umede și rare,  
În orbul mării limpezi — tezaur negrăit —  
Resfrîngeri fără număr, pe rînd, au oglindit  
Multipla aparență și veșnica schimbare.

Dar mai apoi Crotona, cu zidul dorian,  
M-au despărțit de-a pururi de glaucul noian...  
O, Iôn !... Duhul Spartei încruntă strîmta zare ;

Și sus, prin golul nopții — mai trist și mai sever —  
Cetatea siderală în stricta-i descărnare  
Îmi dezvelește-în Număr vertebra ei de fier...

(În : Ion Barbu, *op. cit.*, p. 21.)

## PAZNICII

Înaltă conexiune  
 Gardă eficace nunților,  
 Drum și Carte :  
 Pentru sumbrul rac al lui Marte,  
 Pentru Jup  
 — Acel Trup —  
 Saturn centurat în aparte,  
 Uran ca un tiv,  
 Neptun aditiv ;

Cădelnițare-în cor a nunților,  
 Din zece Lune, în rampă,  
 O, foarte cerească și amplă  
 Mătanie a Frunților !

Salut de pe scară de noapte,  
 La sceptrul seral,  
 De trei ori spiral :  
 Al lumii riu static de lapte :

Plecăciune joasă,  
 La fața păroasă,  
 Suptă, care ajună  
 Apusă-în cărbunii din lună :

Mătanie adîncă,  
 Îndoită încă  
 Norului violaceu,  
 Fumat lung de soare,  
 La ziua-în vărsare,  
 Cînd pipăie sufletul meu.

(In : Ion Barbu, *op. cit.*, pp. 190—  
 191.)

## FALDURI

pentru William Wilson

Somn mult, din plușuri. Vid în stal.  
 Vegherea sticlei, drept cortină.



Indepărtat, ca-ntr-o odihnă  
Din membre limpezi, o, cristal !

Sub măhuri, fluturi și urituri  
Mort — chipul meu, pe crengi de gîturi.  
Un glas din ceruri, cere : — Dacă  
Ai face-oglinzile să tacă ?

Din somn, din stofă sar deștept,  
Smulg fierul scurt, îl duc la piept.  
La țărnul apelor de gală  
Strig hidra mea, chilocefală :

— „Întemnițate William,  
Cast hidrofil, te așteptam  
Să treci marea, din oglindă  
În luna frunții, să te-aprindă ;

Student stufos, Bostonian,  
Cețoase Wilson William,  
Îți jur, ar face-o bună mină  
Spini șase-în pielea ta marină !“

(De șase ori, în ape grele  
Sting fier aprins, pînă-în prăsele ;  
Fulger cedat, just unghi normal,  
Cad reflectat, croiesc cristal.)

Piei chip ! Rămii, cortină spartă,  
Pătrată Spanie pe-o hartă,  
Răpus, în miini, pumnalul tras,  
În fund ursuz, de zahăr ars :

Valuri frînte, gemene.  
Ruptură de cremene.

— Ce gînd tirziu mă suflă-acu ?  
Să vîntur nopții „Bu-hu-hu“  
Ca la un cîntec, altădată ?

Se toarce vorba, închegată,  
Cutia-încet se-încuie-în piept  
În scrisul apei caut drept.

(În : Ion Barbu, *op. cit.*, pp. 193—  
194.)

## RIMBAUD

[*Transcendența limbajului poetic*]

„Dacă există printre poeții francezi poeți mai mari și mai profund înzestrați decât Baudelaire, nu există în schimb nici unul mai important.” Parafrazînd această formulare celebră, vom zice la rîndu-ne că există poate poeți mai mari și mai puri decât Rimbaud, dar că nu există în schimb nici unul atît de *însolit*.

Toate, într-adevăr, concură să prefacă sălbăticiunea asta din pădurea Ardenilor — spaima cenaclului lui Théodore de Banville — într-o ființă mitologică. Intensa și scurta lui trecere prin existență rămîne pentru noi orbitoare de-a pururi.

Franța produce, prin excelență, asemeni vieți febrile, a căror menire pare să fi fost a relua în dezbatere arta, știința sau, mai mult încă, progresiunea spre „starea de grație”. Să ne gîndim numai la Pascal, la Évariste Galois, la Rimbaud (sau, dacă vreți, mai aproape de zilele noastre, la Robert Desnos). Proprietatea acestor destine este ceea ce am putea numi „fulguranța” lor.

În alte părți, geniul se adaptează unei existențe terne, scutită de neprevăzut. Viața unuia dintre cei mai mari matematicieni moderni, neamțul Bernhard Riemann, ce-a fost altceva decât viața unui izolat, aproape a unui călugăr? În opoziție cu această claustrare, cu această „stilizare” ce-și are măreția ei, în Franța, istoria gîndirii, ca dealtfel istoria pur și simplu, amplifică semnificația tragicului dincolo de margini.

Fie încenușarea înaltelor haruri geometrice ale lui Pascal pe rugul unei credințe mistuitoare ; fie duelul stupid care, într-o dimineață lividă, ni l-a răpit pe Galois lîngă Gentilly ; fie soarele satanic al pubertăților violente, sublimînd geniul lui Rimbaud — cu mult înainte ca soarele Harrarului să-i fi uscat piciorul — pretutindeni același sfîrșit pripit îi răpește pe-acești semizei ochilor noștri nevrednici.

Presupunem că viața lui Rimbaud este cunoscută.

În ciuda enigmei și a dramatismului nu ne lămurește cituși de puțin asupra ciudăteniei și-a „transcendenței” mesajului său. Căci, pe drept cuvânt, ne putem întreba, ca și Claudel, dacă acest glas singular între toate n-a fost un strigăt de înger? Și asta chiar în temeiul câtorva pasaje din poetul nostru. Ne gândim, mai cu seamă, la începutul acelei bucăți din *Iluminații*, intitulată *Vîrsta de aur* (*Age d'or*): „Unul dintre glasuri, / — Cît e de angelic!” („*Quelqu'une des voix, / Est-elle angélique!*”).

Dar, în opoziție cu teza lui Claudel, ne luăm libertatea să arătăm că avem de-a face în acest caz cu un fel de scientist, un metodician al delirului și nu cu un vagabond beat de rouă, în stare de mistică osmoză cu invizibilul. Dealtfel, memoriul asupra unor ținuturi neexplorate din Etiopia, memoriu pe care poetul l-a trimis din Aden Societății de Geografie a Franței, este scris, în chip evident, în stilul obiectiv și sobru cu care ne-au obișnuit savanții.

Opera lui Rimbaud poate fi definită — mai ales în ultima ei parte: *Un anotimp în Infern* (*Une Saison en Enfer*) sau *Iluminațiile* (*Les Illuminations*) — ca o introducere la cunoașterea extatică a lumii sensibile, un fel de trecere la limita investigării exacte. Tocmai datorită acestei calități, ea depășește literatura frumoasă și poate interesa chiar și spiritele subjugate de vraja Uraniei. Într-adevăr, în afară de apologurile lui Edgar Poe, *Tales of the Grotesque and Arabesque* (*Povestiri grotești și fantastice*) — atît de impropriu numite, de Baudelaire, *Histoires extraordinaires* (*Istoriisiri extraordinare*) — nu cunoaștem nimic altceva care să se apropie-ntr-atît de procedeele și de obiectul științei, decît „metodica” lui Rimbaud.

Fie că este vorba de *Une Saison en Enfer*, fie de *Les Illuminations*, țelul lui Rimbaud nu mai este analiza modurilor viziunii sau ale sentimentului, ca în literatura curentă; el depășește aici stadiul descriptiv și vizează spre anume generalitate și valabilitate atotputernică, generalitate și valabilitate prin care — asemenea legii ce guvernează fenomenele fizice — devenim stăpîni pe realitate, pe lumea posibilităților de exprimare. [...]

Impusă chiar de natura obiectului căruia se aplică, metoda rimbaldiană rămîne inseparabilă de el.

Care este acest obiect?

*Încreatul cosmic*, adică existențele embrionare: germenii, peisajele nubile — limburile. Alegîndu-și ca domeniu al operațiilor



poetice punctele critice ale unei naturi întregite prin adaosul unor existențe ideale, Rimbaud se dovedește încă o dată om de știință. Căci savantul — matematicianul mai ales —, în cele mai subtile investigații ale sale, procedează la fel, adăugând cantităților date, cantitățile transcendente. La ce altceva slujesc toate aceste „limburi” („limbes”), aceste „aurore [ce]-ncarcă pădurile acestea” („aurores [qui] chargent ces forêts”), „aceste flori de apă drept pahare” („fleurs d’eau pour verres”), decît la extinderea realului pînă la ceva mai semnificativ, prin absorbirea stărilor sau a ființelor imaginare? În neîmplinirea caracteristică a acestor experiențe chiar, se cuvine să vedem rezultatul unei uimitoare metode savante. La fel, geometrul, în cursul investigațiilor lui, se-ndreaptă instinctiv către punctele singulare ale curbilor particulare, pentru a deduce din ele adevăruri care-l informează tocmai asupra normei.

Dar, pentru a exprima aceste moduri ale naturii „încreeate”, limba uzuală apare prea organizată; Rimbaud se străduiește deci s-o sărăcească deliberat, s-o simplifice pînă la un sistem redus de funcțiuni ale discursului. Se vorbește despre limba naivă, „îngerască”, a lui Rimbaud, despre lipsa de șir și despre ritmurile ei împrumutate jocurilor de copii. În realitate, suntem în fața unei limbi și a unei prozodii deduse prin abstragere; în fața unei elaboreări conștiente în vederea notării inefabilului.

O dată stăpîn pe metoda lui, Rimbaud — asemănător și în această privință cu omul de știință — își propune să extrapoleze adevărurile experimentale dobîndite. Își propune să prevadă și chiar să revadă procesul istoric.

Ce altceva poate fi celebrul sonet al *Vocalelor*, dacă nu o revizuire — prin extaz — a zilelor enorme ale creațiunii?

Este interesant să menționăm o anumită simetrie care apropie faimosul sonet de cea mai grandioasă dintre toate poemele umane, *Apocalipsa sfîntului Ioan*. Acolo, la fiecare sunet de trîmbiță a Îngerului, un sector de soare se acoperă de umbră. La fel ca în *Apocalipsă*, numai că la celălalt capăt al lanțului de efecte și de cauze, cele cinci sunete fundamentale ale limbajului, vocalele, dau — la Rimbaud — măsura imaginilor acestor zămisliri uriașe.

Cît de departe suntem de interpretarea ineptă a contemporanilor săi, care vedeau în capodopera lui Rimbaud aplicarea unei biete teorii, în vogă pe-atunci: audiția colorată!

Departe de-a fi aplicarea unui adevăr, dealtfel îndoielnic, de psihologie excepțională, sonetul *Vocalelor* ilustrează propria metodă a lui Rimbaud; asemeni astronomului, care realizează cantitativ cutare eclipsă ori cutare catastrofă cosmică revolută, Rimbaud ne face să asistăm la spasmul inițial al universului nostru. Cu o singură diferență doar, că investigarea lui Rimbaud se continuă în calitativ.

Același dar — era cît pe-aci să spunem aceeași știință vizionară — se desfășoară în excepționala bucată a *Iluminațiilor*, *Geniu* (*Génie*). Ea ne vestește nu domnia Frumosului sau a Binelui, ci aceea a unui principiu mai riguros: Adevărul „străbătut de violențe noi”; instaurarea unui mod imediat de gândire, mod ce depășește știința ancillară și devine *consistență*.

Aceasta este și concluzia lui Poe în *Eurêka*.

Astfel, prin scrisul său inspirat ce restituie științei caracterul ei sacru, Rimbaud se revelează în *Geniu* profetul orînduirilor sociale progresiste ale zilelor noastre, a căror instaurare o trăim.

În încheiere, trebuie să recunoaștem că acest din urmă Rimbaud pune probleme care depășesc arta cu mult și sunt menite să-i deruteze pe literatori; la fel, noua fizică a lui Poincaré sau cea a lui Einstein i-a derutat la început pe fizicieni. Căci relativitatea este mai degrabă un capitol al geometriei superioare, decît unul al fizicii experimentale.

S-ar putea, așadar, ca *Iluminațiile* să țină mai mult de spiritul științific, decît de lirismul pur. Prin urmare, cu modestia și concentrarea cuvenită adevărurilor contemplate, vom beneficia astăzi de aceste lecții esențiale.

(Fragment. În: Ion Barbu, *op. cit.*,  
pp. 339—344.)

#### DEFINIRI LITERARE

[Ideea formează corp cu sensibilizarea ei]

Activitatea creatoare numai într-o slabă măsură e expresiunea propriului nostru fond emoțional. Altfel cum s-ar explica amplitudinea și diversitatea operelor de artă născute din frământările aceluiași spirit? Degeaba ne-am refugia în ipoteza unei stări de

conștiință misterioasă, postulând o inspirație și absurdă și cabotină. Ea nu explică nimic, iar realizarea artistică nu cîștigă învăluită în acest prestigiu divin.

În realitate, actul creațiunii e lipsit de orice transcendență. El trebuie considerat ca rezultatul unui lung și neîntrerupt efort de integrare (conștient sau subliminar) chemat să corecteze ceea ce viața cuprinde în ea de diferențiator, schematic. În psihologia bergsoniană realitatea noastră lăuntrică e închipuită asemenea unui vrej șerpuitor ce crește împreună cu durata ; un vrej care păstrează totuși — atrofiați, dar existenți — mugurii determinării sale : virtualități ale unei șovăitoare deveniri. Opera de artă e tocmai transpunerea în miezul acestor veleități de viață și prelungirea lor într-un plan de exigență imaginar.

De aceea marile realizări iau totdeauna înfățișarea unei protestări nelămurite împotriva propriei *personalități curente* a creatorului. Gîndiți-vă numai la Tolstoi. El nu e cu adevărat mare decît cînd, dincolo de viața organică (în a cărei analiză se complăce și reușește totdeauna), întrezărește existența unei ordine spirituale. Același lucru, în sens invers, e de observat la Dostoievski. Comoziunea ce ne pricinuieste romanul său e cu atît mai puternică, cu cît o mai bogată și mai sugestivă materialitate dă corp spiritualității. [...]

Viața nu procedează prin alăturare, ci prin implexă și asimetrică organizare. Ideea trebuie să formeze corp cu sensibilizarea ei — și numai un act spontan de simpatie să ne-o dezvelească ; în nici un caz o rece discriminare.

Eminescu domina naiva lui contemporaneitate, altfel decît Arghezi, pe a domniei-sale.

Ochii lui întîrziaseră pe floarea lui Novalis, albastră. Întrebările cunoașterii, înțelegerea muzicală a lumii dădeau perspective nesfîrșite versurilor lui, bătute : ca niște punți peste primejdii. Ce înseamnă Eminescu pentru noi se măsoară numai opunînd nobilului său romantism formele depreciate ale celui francez.

Valul romantic german, derivat și rotunjit un moment în poezia de lac perfect sub eclipsă a lui Gérard de Nerval, e captat definitiv de furioasele turbine retorice, vociferatoarele genii ale cenaclului Ch. Nodier.



La noi, în poezia lui Eminescu, același val de romantism germanic împietrește alb și ideal, în felul regiunilor de pe lună.

Eminescu era mai ales om de gândire și studiu concentrat. [...]

(Fragment. În : Ion Barbu, *op. cit.*,  
pp. 380—381.)

## CONFESIUNI (1)

[Poezia este o prelungire  
a geometriei]

### *De la geometrie la poezie*

Mă stimez mai mult ca practicant al matematicelor și prea puțin ca poet, și numai atât cât poezia amintește de geometrie. Ori cât ar părea de contradictorii acești doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlnește cu poezia. Suntem contemporanii lui Einstein care concurează pe Euclid în imaginarea de universuri abstracte, fatal trebuie să facem și noi (vezi sincronismul d-lui E. Lovinescu) concurență demiurgului în imaginea unor lumi probabile. Pentru aceasta, visul oniric este o nouă sursă de inspirație. Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență. Domeniul visului este larg și întotdeauna interesant de exploatat. În felul acesta înțeleg suprarealismul, care în cazul nostru devine un infrarealism.

Cînd voi avea bani, visez să scot o revistă cu nume matematic — a nu se confunda cu *Algebra* lui Camil Petrescu, căruia nu-i permit să scoată o revistă cu acest nume, cită vreme nu-mi va explica de ce —1 este un simbol de perpendicularitate. Revista ar purta un titlu arbitrar și eufonic, iar pe frontispiciu, ca moto, dictonul lui Platon : „Nimeni să nu intre aici, dacă nu-i geometru”. Asta nu înseamnă că poeții vor fi excluși. După cum ți-am spus, pentru mine poezia este o prelungire a geometriei, așa că, rămînînd poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei. [...]

(Vezi I. Valerian : *De vorbă cu d-l Ion Barbu* (fragment), în *Pagini de proză*, ediția Dinu Pillat, E.P.L., București, 1968, pp. 39—40.)

[*Ridicarea la modul intelectual al  
Lirei*]

### Zece ani de poezie

Deosebești patru momente în evoluția acestor zece ani literari ai mei : parnasian, antonpannesc, expresionist și „șaradist“. Dă-mi voie să întinpin cu câte o obiecție fiecare din aceste epitete.

Parnasiană este prima formă. Să ne înțelegem, însă. Desigur, prin partea negativă a acelor versuri de început, aruncarea lor la cariera părăsită a Parnasului este îndreptățită. Imaginea placată, distribuția naiv simetrică a materialelor, „insolubilitatea în aer“ sînt caracterele producției de atunci. Însă Parnasul nu e cuprins tot aici. Caracteristica unui Hérédia sau Leconte de Lisle este concepția unei anumite Grecii (Grecia emisă de singuratecul și ciudatul Louis Ménard, profesor de greacă) : academică, decorativă... Helada la care aderasem acum zece ani era Helada lui Nietzsche : Elanul, cutreierînd dinamic ființele și ridicînd extatic un cer platonician. Legătura dintre această primă fază și a doua ? E căutarea unei Grecii mai directe, mai puțin filologice. E vorba desigur de o Grece, simplă ipoteză morală, din care derivă o normă de civilizație și creație. Credeam a fi recunoscut în pitorescul și umorul balcanic o ultimă Grece. O ordine asemănătoare celei de dinaintea miraculoasei lăsări pe aceste locuri a zăpezii roșii — dreapta, justițiară turcime. Aceste preocupări coincid cu apariția temei fundamentale — solemnă, neașteptată — vizitînd întîia dată versurile mele și marcîndu-le : Moartea și Somnul (*Nastratin Hoge la Isarlik, Domnișoara Hus, Cîntec de rușine*).

Sondagiile astea în structura nevăzută a existenței salvează poate cele ce scriam pe-atunci, desolidarizîndu-le în destin de literatură de pitoresc și de pastişul folcloric (lucruri de cari mi-e groază — ori, literatura noastră e aproape toată numai asta. Conchide...). Pentru aceste motive și altele încă, te rog zi-i acestui ciclu, care a avut încurajarea d-tale pe-atunci, tot ciclu balcanic.

Linia liricei mele o faci să treacă prin provincia Expresionism. Nu vrei să vezi mai degrabă în această a treia fază o incursiune în sfînta rază a *Alexandriei* ? Tema transcendentă din *Jazzband pentru nunțile necesare* : sensul feminin al *Luceafărului*, inițierea intelectuală, disociativă, a cercului Mercur, deopotrivă în dominația triumfală a Soarelui, este de un elinism de decadentă. Un element modern însă care i se adaugă este tonul gros și buf în care e scrisă o parte

din bucată. Ecoul faptei creatoare înregistrat cu un ris fonf al demiurgului ! Îmi ceri lămuriri și asupra combătutei *Uvedenrode*. Iată ce-ți voi spune dumitale, martor al schimbărilor ei la față (de la prima versiune, de a cărei definitivă pierdere ar fi timp să te consolezi, pînă la ultimele retușări, formă destinată pentru volum) : o încercare, mereu reluată, de a mă ridica la modul intelectual al Lirei. Faptul poetic inițial : cununa înflorită și Lira. La această puritate aeriană, în care poeții englezi se așează, pare-se, toți, urmînd un singur instinct, al Cîntului, vream să invit poezia noastră. În certitudinea liberă a lirismului omogen, instruind de lucrurile esențiale, delectînd cu viziuni paradisiace ; într-un astfel de lirism, nimic din concurența, încă darwiniană, a formulelor individuale. Glasul ar continua glasul, cum un adevăr pe cellalt, instalînd un moment pe secol *L'Hymne des coeurs spirituels*.

A patra etapă o numești (neinspirat ? răutăcios ?) șa-ra-dis-tă ! Ceart-o cum vrei... O poezie cu obiect (știi că șarada are unul) mi-ar înșela ambițiunea. O poezie cu obiect creează necesar o Fizică sau o Retorică (același lucru), forme închegate față de viața spiritului. Eu voi continua cu fiecare bucată să propun existențe substanțial indefinite : ocoliri temătoare în jurul cîtorva cupole — restrînsele perfecțiuni poliedrale. [...]

(Fragment. În : F. Aderca : *De vorbă cu Ion Barbu*, op. cit., pp. 45—47.)

LUCIAN BLAGA

#### GENEZA METAFOREI

[*Metafora — un organ de redare indirectă, instantanee, a concretului*]

[...] Înainte de a lărgi semnificația metaforicului, să analizăm puțin metaforele în accepție obișnuită ; să ne limităm la metaforele care se realizează cu mijloace de limbaj. Deosebim două grupuri mari sau două tipuri de metafore :

1. Metafore plasticizante.
2. Metafore revelatorii.

Metaforele plasticizante se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puțin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii, date închipuite, trăite sau gîndite. Apropierea între fapte sau transferul de termeni de la unul asupra celuilalt se face exclusiv în vederea plasticizării unuia din ele. Cînd numim rîndunelele așezate pe firele de telegraf „niște



note pe un portativ“, plasticizăm un complex de fapte prin altul, în anume privințe asemănător. În realitate nu plasticizăm un fapt prin alt fapt, ci expresia incompletă a unui fapt prin expresia altui fapt. E de remarcat că metaforele plasticizante nu îmbogățesc cu nimic conținutul ca atare al faptului, la care ele se referă. Metaforele acestea sunt destinate să redea cît mai mult carnația concretă a unui fapt, pe care cuvintele pur descriptive, totdeauna mai mult sau mai puțin abstracte, nu-l pot cuprinde în întregime. Adevărul e că cuvintele sunt așa de anemice, încît ar fi nevoie de un alai infinit de vocabule, esențiale și de specificare, pentru a reconstitui cu mijloace de limbaj faptul concret. Metafora plasticizantă are darul de a face de prisos acest infinit alai de cuvinte. Metafora plasticizantă are darul de a suspenda un balast, ce pare inevitabil, și de a ne elibera de un proces obositor și nesfîrșit, pe care adesea am fi siliți să-l luăm asupra noastră. În raport cu faptul și cu plenitudinea sa, metafora plasticizantă vrea să ne comunice ceea ce nu e în stare noțiunea abstractă, generică, a faptului. Expresia directă a unui fapt e totdeauna o abstracțiune mai mult sau mai puțin spălăcită. În aceasta zace deficiența congenitală a expresiei directe. Față de deficiența expresiei directe, plenitudinea faptului cere însă o compensație. Compensația se realizează prin expresii indirecte, printr-un transfer de termeni, prin metafore. Metafora plasticizantă reprezintă o tehnică compensatorie, ea nu e chemată să îmbogățească faptul, la care se referă, ci să completeze și să răzbune neputința expresiei directe, sau, mai precis, să facă de prisos infinitul expresiei directe. Cînd se întîmplă să vorbim despre „cicoarea ochilor“, ai unei anume persoane, nu facem decît să plasticizăm o expresie virtual infinită pentru colorarea unor anume ochi. Metafora nu îmbogățește cu nimic faptul în sine al acestor ochi, dar răzbună anume insuficiențe ale expresiei directe, care ar începe bunăoară cu epitetul „albaștri“, și s-ar vedea nevoită să se reverse într-o acumulare de adjective, pe cît de nesfîrșită, pe atît de neputincioasă. Metaforele plasticizante nasc din incongruența fatală dintre lumea concretă și lumea noțiunilor abstracte. Din setea de a restaura congruența între concret și abstract, se recurge la metafore plasticizante. Metafora plasticizantă ține așadar loc de concret în ordinea abstracțiunilor. Omul, silit, prin propria sa constituție spirituală, să exprime lumea concretă exclusiv prin abstracțiuni, ceea ce solicită un proces infinit, își creează un organ de redare indirectă, instantanee, a concretului : metafora. Metafora, în această formă a ei, încearcă să corecteze, cu un ocol, dar cu imediat efect, un neajuns constituțional al spiritului omenesc : dezacordul fatal dintre

concret și abstracțiune, dezacord care altfel n-ar putea să fie simetrizat decât în schimbul unui penibil balast adjectival. Nu exagerăm deci întru nimic afirmând că metafora plasticizantă a trebuit să apară în chip firesc chiar sub presiunea condițiilor constituționale ale spiritului omenesc. Finalitatea metaforei, ca organ, e în adevăr minunată. Metafora plasticizantă reprezintă o reacțiune finalistă a unei constituții împotriva propriilor sale neajunsuri structurale. Ea e o urmare, sub unghi finalist, *inevitabilă* a unei constituții, și deci într-un sens contemporană cu ivirea acestei constituții. Metafora plasticizantă nu are o geneză în înțeles istoric și nu se lămuște prin împrejurări de natură istorică. Geneza metaforei plasticizante e un moment nonistoric, care ține de geneza constituției spirituale „om” ca atare. Metafora plasticizantă n-are un aspect dictat de necesități temporale, de exigențe, care pot să se declare și pe urmă să dispară. Metafora ține definitiv de ordinea structurală a spiritului uman. Descrierea, analiza și explicarea ei fac împreună un capitol de antropologie.

Nu lipsesc natural încercările de a se aduce geneza metaforei în legătură cu ivirea unei anume mentalități cu totul particulare și trecătoare în evoluția omenirii. Astfel s-a afirmat bunăoară că metafora, în semnificația ei de expresie indirectă, ar fi condiționată de apariția conștiinței magice, care pune sub interdicție anume obiecte (tabu). Populații de mentalitate tabuizantă opresc și refuză numirea directă a anumitor obiecte sau fapte, de la care ar putea să emane efecte nedorite, fiindcă numele însuși, cuvântul, designarea fac parte, după concepția magică, din obiectul pe care ele îl exprimă. Anume cuvinte, expresii vor fi astfel supuse unei sacre opreliști. Cum omul, integrat fiind într-o societate, ajunge totuși inevitabil în situația de a vorbi despre obiecte, ființe, lucruri, se recurge, pentru ocolirea pericolului inerent cuvântului, la circumscrierea sau denumirea metaforică, indirectă, a obiectului tabu. Mentalitatea magică, tabuizantă, cu inerentele ei interdicții de a numi diverse obiecte sau ființe, își are paralela, atenuată puțin, în sfiala țăranilor noștri de a rosti numele ființelor mitologice sau reale, rele și primejdioase. Cînd țăranul nu îndrăznește să numească pe Diavolul altfel decât „Ucigă-l toaca”, sau „Cel de pe comoară”, sau ursul din pădure „Moș Martin”, el e desigur vag stăpînit de îngrijorarea că rostirea numelor adevărate ar putea să stîrnească numaidecît apariția reală a acestor ființe. Țăranul preîntîmpină primejdia prin întrebuintarea unor nume, care sunt în fond tot atîtea eufemisme metaforice. Metafora posedă anume darul de a arăta obiectul, fără a face parte din aura și substanța lui magică. Omul stăpînit de mentalitatea magică recurge la metafore,



din instinct de autoconservare, din interesul securității personale și colective. Pentru mentalitatea magică, metafora nu mai este așadar simplă metaforă, ci armă de apărare și un reflex preventiv. Împrejurarea aceasta ar fi trebuit să dea puțin de gîndit teoreticienilor, care cred că obiectul tabuizat și respectarea lui ca atare ar duce chiar la *geneza* metaforei, și că mentalitatea tabuizantă ar fi astfel condiția prealabilă a metaforei. Această teorie leagă originea metaforei de calitatea magică a obiectelor tabu și a denumirilor lor, adică de o treaptă precisă și efemeră în evoluția mentalității umane, iar nu de constituția spirituală *permanentă* a omului, despre care am vorbit, mai sus. Geneza metaforei ar fi o problemă de sociologie sau de istorie, iar nu de antropologie. Nu vom contesta ipotezei o anumite vrajă, dar nu credeam ca ea să reziste analizei critice. Sunt argumente decisive, care trec peste ea cu greutate de tăvălug. Elementele, care supraviețuiesc cadavrului, își găsesc ușor întrebuințarea în altă constelație teoretică. Departe de a condiționa nașterea metaforei de mentalitatea tabuizantă, suntem mai curînd dispuși să inversăm raportul. În adevăr, mentalitatea tabuizantă presupune existența prealabilă a modului metaforic. Și iată de ce. Omul trăind într-o societate nu poate să nu vorbească despre obiectele tabu. E constrins la aceasta de viață și de realități. Vorbirea despre sau aluziile la obiectele tabu i se impun neconținut. Noi credem în consecință că aceste obiecte sau ființe nu ar fi devenit niciodată „tabu“, dacă omul nu ar fi fost investit din capul locului cu posibilitatea de a le numi indirect, *metaforic*. De abia puțința prealabilă a omului de a designa obiectele prin circumscriere metaforică a făcut, la dreptul vorbind, posibilă *tabuizarea* obiectelor, și cu aceasta interdicția de a le spune pe nume! Altfel tabuizarea ar fi însemnat un lux incredibil și un balast incomensurabil atît pentru biata ființă umană, cît și pentru societate. Dealtfel mentalitatea magică a tabuizării nu lămurește nici unul din aspectele esențiale ale modului metaforic, ca proces spiritual. Momentul tabuizării prefăce doar metafora în reflex preventiv și duce cel mult la anume exagerări, calitative și cantitative, ale modului metaforic. Socotim deci modul metaforic o condiție prealabilă pentru ca mentalitatea magică a tabuizării obiectelor să poată în genere să ia ființă, iar tabuizarea unor obiecte poate cel mult să altereze modul metaforic deja existent. Mentalitatea tabuizantă cu tendința ei de a ocoli cît mai tare obiectul tabu va folosi îndeosebi metafore obscure, de analogie depărtată. La fel mentalitatea tabuizantă va spori uzul, frecvența modului metaforic, dar nu explică cîtusi de puțin *geneza* ca atare a modului metaforic.



Există însă, după cum precizăm la început, și un al doilea tip de metafore, „metaforele revelatorii”. Câtă vreme metaforele tip I nu sporesc semnificația faptelor, la care se referă, ci întregesc expresia lor directă, cuvîntul ca atare, metaforele tip II sporesc semnificația faptelor înșile, la care se referă. Metaforele revelatorii sunt destinate să scoată la iveală ceva *ascuns*, chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelarea* unui „mister”, prin mijloace pe care ni le pune la îndemînă lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară. Cînd de pildă ciobanul din *Miorița* numește moartea „a lumii mireasă” și pieirea sa „o nuntă”, el relevează, punînd în imaginar relief, o latură *ascunsă* a faptului „moarte”. Metafora îmbogățește în cazul acesta însăși semnificația faptului, la care se referă, și care, înainte de a fi atins de harul metaforelor în chestiune, avea încă o înfățișare de taină pecetluită. Cînd ciobanul spune :

*am avut nuntași  
brazi și păltinași,  
preoți munții mari,  
păsări lăutari,  
păsărele mii,  
și stele făclii —*

faptele, asupra cărora se revarsă avalanșa de metafore, constituiesc întreaga „natură”. Prin metaforele rostite, aceasta dobîndește o nouă semnificație : parcă natura întregă devine o „biserică”. Se poate spune despre aceste metafore că au un caracter *revelator*, deoarece ele anulează înțelesul obișnuit al faptelor, substituindu-le o nouă viziune. Aceste metafore nu plasticizează numai niște fapte în măsura cerută de deficiența numirii și expresiei lor directe, ci ele suspendă înțelesuri și proclamă altele. Metaforele revelatorii sunt cu totul de altă natură decît cele plasticizante pur și simplu, și au cu totul altă origine. Câtă vreme metaforele plasticizante rezultă, după cum văzurăm, dintr-un dezacord imanent al structurilor spirituale ale omului (dezacordul dintre concret și abstracțiune), metaforele revelatorii rezultă *din modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului și al revelării*. Metaforele revelatorii sunt întiiele simptome ale acestui mod specific de existență. Nu idealizăm deloc situația afirmînd că metaforele revelatorii mărturisesc și ele tot despre un aspect antropologic, despre un aspect profund, dat deodată cu ființa omului ca atare. Cît timp omul (încă nu de tot „om”) trăiește în afară de mister, fără conștiința acestuia, într-o stare neturburată de echilibru paradisiac-

animalic, el nu întrebuințează decît metafora plasticizantă, cerută de dezacordul dintre concret și abstracțiune. Metafora revelatorie începe în momentul cînd omul devine în adevăr „om”, adică în momentul cînd el se așază în orizontul și în dimensiunile misterului. Abia mai tîrziu ne vom face drum pînă la acel punct teoretic, de unde vom înțelege în toată adîncimea sa acest mod existențial, specific uman, și în ordinea acestor considerații valoarea *simptomatică* a metaforei revelatorii. Precizăm deocamdată că metafora are două izvoare cu totul diferite, care nu îngăduie nici o confuzie. Un izvor este însăși constituția sau structura spirituală a omului, cu acel particular dezacord dintre concret și abstracțiune. Al doilea izvor este un mod de a exista, care caracterizează pe om în toată plenitudinea dimensională a spiritului său, ca „om” : existența întru mister.

(Fragment. În : Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, E.P.L.U., București, 1969, pp. 276—281.)

#### EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii  
și nu ucid  
cu mintea tainele, ce le-nțilnesc  
în calea mea  
în flori, în ochi, pe buze ori morminte.  
Lumina altora  
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns  
în adîncimi de întuneric,  
dar eu,  
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —  
și-ntocmai cum cu razele ei albe luna  
nu micșorează, ci tremurătoare  
mărește și mai tare taina nopții,  
așa îmbogățesc și eu întunecata zare  
cu largi flori de sfînt mister  
și tot ce-i ne-nțeles  
se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari  
sub ochii mei —  
căci eu iubesc  
și flori și ochi și buze și morminte.

(În : Lucian Blaga, *Poezii*, E.P.L.,  
București, 1967, p. 3)

## FINTINILE

Sapă, frate, sapă, sapă,  
pînă cînd vei da de apă.  
Ctitor fii fîntinilor, ce  
gura, inima ne-adapă.

Prinde tu-n adînc izvoare —  
de sub strat stihie blîndă.  
Să se-aleagă din argilă  
ochiuri lucii, de izbîndă.

Călători cu turme — vie  
să se-apece, să se mire  
de atîta adîncime  
și de basmele din fire.

Să se curme-n piept cuvîntul,  
cînd s-arată că pămîntul  
stele și-năuntru are —  
nu numai deasupra-n zare.

Ostenește-te-n amiază  
să aduni răsplată dreaptă.  
O privește de noapte  
negrăită te așteaptă.

Zodii sunt și jos sub țară,  
fă-le numai să răsară.  
Sapă numai, sapă, sapă,  
pînă dai de stele-n apă.

(In : Lucian Blaga, op. cit., p. 334.)

## PRIMĂVARA

A cunoaște. A iubi.  
Înc-o dată, iar și iară,  
a iubi e primăvară.



A iubi — aceasta vine  
tare de departe-n mine.  
A iubi — aceasta vine  
tare de departe-n tine.

A cunoaște. A iubi.  
Care-i drumul, ce te-ndeamnă ?  
A cunoaște — ce înseamnă ?  
A iubi — de ce ți-e teamă  
printre flori și-n mare iarbă ?

Printre flori și-n mare iarbă,  
patimă fără păcate  
ne răstoarnă-n infinit,  
cu rumoare și ardoare  
de albine re-ncarnate.

Înc-o dată, iar și iară,  
a iubi e primăvară.

(În : Lucian Blaga, *Poezii*, p. 327.)

#### STIHUITORUL

Chiar și atunci cînd scriu stihuri originale  
nu fac decît să tălmăcesc.  
Așa găsesc că e cu cale.  
Numai astfel stihul are un temei  
să se-implinească și să fie floare.  
Traduc întotdeauna. Traduc  
în limba românească  
un cîntec pe care inima mea  
mi-l spune, îngînat suav, în limba ei.

(În : Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 333.)

#### TILCURI

Tilcul florilor nu-i rodul,  
tilcul morții nu e glodul.  
Tilcul flăcării nu-i fumul,  
tilcul vetrei nu e scrumul.

Tîlcul frunzei nu e umbra,  
tîlcul toamnelor nu-i bruma,  
dar al drumului e dorul,  
tîlcul zărilor e norul,  
ducăușul, călătorul.

(În : Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 355.)

#### SCOICA

C-un zîmbet îndrăzneț privesc în mine  
și inima  
mi-o prind în mînă. Tremurînd  
îmi strîng comoara la ureche și ascult.

Îmi pare  
că țin în mîni o scoică,  
în care  
prelung și neînțeles  
răsună zvonul unei mări necunoscute.

O, voi ajunge, voi ajunge  
vreodat' pe malul  
acelei mări, pe care azi  
o simt,  
dar nu o văd ?

(În : Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 20.)

#### TREI FETE

Copilul ride :  
„Înțelepciunea și iubirea mea e jocul !”  
Tinărul cîntă :  
„Jocul și-nțelepciunea mea-i iubirea !”  
Bătrînul tace :  
„Iubirea și jocul meu e-nțelepciunea !”

(În : Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 21.)

## TESTAMENT

Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte,  
 Decît un nume adunat pe-o carte.  
 În seara răzvrătită care vine  
 De la străbunii mei pînă la tine,  
 Prin rîpi și gropi adînci,  
 Suite de bătrînii mei pe brînci,  
 Și care, tînăr, să le urci te-așteaptă,  
 Cartea mea-i, fiule, o treaptă.

Așeaz-o cu credință căpătîi.  
 Ea e hrisovul vostru cel dintîi,  
 Al robilor cu saricele, pline  
 De osemintele vărsate-n mine.

Ca să schimbăm, acum, întîia oară,  
 Sapa-n condei și brazda-n călimară,  
 Bătrînii-au adunat, printre plăvani,  
 Sudoarea muncii sutelor de ani.  
*Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite*  
*Eu am ivit cuvinte potrivite*  
*Și leagăne urmașilor stăpîni.*  
 Și, frămîntate mii de săptămîni,  
 Le-am prefăcut în versuri și-n icoane.  
 Făcui din zdrențe muguri și coroane.  
 Veninul strîns l-am preschimbat în miere,  
 Lăsînd întreagă dulcea lui putere.  
 Am luat ocară, și torcînd ușure  
 Am pus-o cînd să-mbie, cînd să-njure.  
 Am luat cenușa morților din vatră  
 Și am făcut-o Dumnezeu de piatră,  
 Hotar înalt, cu două lumi pe poale,  
 Păzînd în piscul datoriei tale.

Durerea noastră surdă și amară  
 O grămădi pe-o singură vioară  
 Pe care, ascultînd-o, a jucat  
 Stăpînul, ca un țap înjunghiat.  
 Din bube, mușegături și noroi  
 Iscat-am frumuseți și prețuri noi.



Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte  
 Și izbăvește-ncet pedepsitor  
 Odrasla vie-a crimei tuturor.  
 E-ndreptățirea ramurei obscure  
 Ieșită la lumină din pădure  
 Și dînd în vîrf, ca un ciorchin de negi,  
 Rodul durerii de vecii întregi.

Intinsă leneșă pe canapea,  
 Domnița suferă în cartea mea.  
 Slova de foc și slova făurită  
 Împărechiate-n carte se mărită,  
 Ca fierul cald îmbrățișat în clește.  
 Robul a scris-o, Domnul o citește,  
 Făr-a cunoaște că-n adîncul ei  
 Zace minia bunilor mei.

(În : Tudor Arghezi, *Poezii*, antologie de Nicolae Manolescu, Editura „Minerva”, Buc., 1971, pp. 9—11.)

#### PSALM (AȘ PUTEA VECIA CU TOVĂRĂȘIE)

Aș putea vecia cu tovarășie  
 Să o iau părtașa gîndurilor mele ;  
 Noi viori să farmec, nouă melodie  
 Să găsesc — și stihuri sprintene și grele.

Orișicum lăuta știe să grăiască,  
 De-o apăs cu arcu, de-o ciupesc de coarde.  
 O neliniștită patimă cerească  
 Brațul mi-l zvicnește, sufletul mi-l arde.

Știu că steaua noastră, ageră-n Tărie,  
 Crește și așteaptă-n scripcă s-o scobor.  
 Port în mine semnul, ca o chezășie,  
 Că am leacul mare-al morții tuturor.

Pentru ce, Părinte, — aș da și pentru cine  
 Sunetul de-ospete-al bronzului lovit ?  
 Piinea nu mi-o caut să te cînt pe tine  
 Și nu-mi vreau cu stele blidu-nvăluit.

Trupul de femeie, cel îmbrățișat,  
Nu-l voi duce ție, moale și bălan ;  
Numai suferința cerului, păcat  
Nu-i cu ea să turburi apa din Iordan.

Vreau să pier în beznă și în putregai  
Ne-ncercat de slavă, crîncen și scîrbit.  
Și să nu se știe că mă dezmierdai  
Și că-n mine însuși tu vei fi trăit.

(În : Tudor Arghezi, *Cuvinte potrivite*, Scrieri, vol. I, E.P.L., 1962, pp. 18—19.)

#### PSALM (SÎNT VINOVAȚ CĂ AM RÎVNIȚ)

Sînt vinovaț că am rîvniț  
Mereu numai la bun oprit.  
Eu am dorit de bunurile toate.  
M-am strecurat cu noaptea în cetate  
Și am prădat-o-n somn și-n vis.  
Cu brațu-ntins, cu pumnu-nchis.  
Pasul pe marmur, tăcut,  
Călca lin, ca-n lut,  
Steagul nopții, desfășat cu stele,  
Adăpostea faptele mele  
Și adormea străjerii-n uliți  
Răzimați pe suliți.  
Iar cînd plecam călare, cu trofee,  
Furasem și cite-o femeie  
Cu părul de tutun,  
Cu duda țîții neagră, cu ochii de lăstun.  
Ispitele ușoare și blajine  
N-au fost și nu sînt pentru mine.  
În blidul meu, ca și în cugetare,  
Deprins-am gustul otrăvit și tare.  
Mă scald în gheață și mă culc pe stei,  
Unde dă beznă, eu frămînt scînteii,  
Unde-i tăcere, scutur cătușa,  
Dobor cu lanțurile ușa.  
Cînd mă găsesc în pisc  
Primejdia o caut și o isc,

*Mi-aleg poalea strîmtă ca să trec,  
Ducînd în cîrcă muntele întreg.  
Păcatul meu adevărat  
E mult mai greu și neiertat.  
Cercasem eu, cu arcul meu,  
Să te răstorn pe tine, Dumnezeu !  
Tîlhar de ceruri, îmi făcui solia  
Să-ți jefuiesc cu vulturii tăria.*

Dar eu, rîvnind în taină la bunurile toate,  
Ți-am auzit cuvîntul zicînd că nu se poate.

(În : Tudor Arghezi, op. cit., pp. 24—  
25.)

#### DESCÎNTEC

Lacăte, cine te-a închis  
La ușa marelui meu vis ?  
Unde ni-i cheia, unde-i păzitorul,  
Să sfărâme zăvorul  
Și să vedem în fundul nopții noastre  
Mișcîndu-se comorile albastre ?  
Un pas din timp în timp, greoi,  
Se-apropie, dar a trecut de noi.  
Toți pașii se sfîrșesc și pier  
Pentru urechea ta de fier.  
De-o vină-ntoarsă peste tine  
Cred că atîrnă din văzduh glicine  
Și, de pe bolți, zorele  
Și mîguri și ciorchini de stele.  
Cine va pune-n ușa noastră cheie  
O singură scînteie ?  
Lumina ochiul și-l așază  
Și-n încăpere caută să vază.  
Lacătul simte și tresare  
Cu bezna mea, ca de o sărutare.  
Stea, nu poți tu intra-n veriga lui  
Și lacătul tăcerii să-l descui ?

(În : Tudor Arghezi, op. cit., p. 39.)



## PSALM (RUGA MEA E FĂRĂ CUVINTE)

Ruga mea e fără cuvinte,  
 Și cântul, Doamne, mi-e fără glas.  
 Nu-ți cer nimic. Nimic ți-aduc aminte,  
 Din veșnicia ta nu sint măcar un ceas.

Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune,  
 Nici omul meu nu-i poate omenesc.  
 Ard către tine-ncet, ca un tăciune,  
 Te caut mut, te-nchipui, te gîndesc.

Ochiul mi-e viu, puterea mi-e întreagă  
 Și te scrutez prin albul tău veșmînt  
 Pentru ca mintea mea să poată să-nțeleagă  
 Ne-ngenunchiată firii de pămînt.

Săgeata nopții zilnic vîrfu-și rupe  
 Și zilnic se-ntregește cu metal.  
 Sufletul meu, deschis ca șapte cupe,  
 Așteaptă o ivire din cristal,  
 Pe un ștergar cu brîie de lumină.

Spune tu, Noapte, martor de zmarald,  
 În care-anume floare și tulpină  
 Dospește sucui fructului Său cald ?

Gătită masa pentru cină  
 Rămîne pusă de la prînz.  
 Sint, Doamne, prejmuit ca o grădină  
 În care paște-un mînz.

(În : Tudor Arghezi, op. cit., pp.  
 48—49.)

## RUGĂ DE VECERNIE

În mine se deșteaptă o-ntreagă omenire,  
 Sint cei ce-au fost pe vremuri, sint cei ce sint acum,  
 Cîte-o grădină veche, surpată-n suvenire,  
 Mi-aruncă dinainte belșuguri de parfum.

Și de la sfântul palid, sfârșit și blînd pe cruce,  
La biciul ce-l izbește și-l sîngeră-n obraz,  
Pe nesimțite nu știu ce-nvecinare duce  
Și rînd pe rînd sînt unul și celălalt. Zăplaz

Între atîtea inimi ce bat cu toate-n mine,  
Ca niște turle pline de clopote, n-a fost,  
Nu este, n-o să fie și-n van va să suspine  
Eroul meu din suflet de rîsul celui prost.

Și voia mea de bine, frumos și adevăr,  
Îngăduie să-și ție și-acolo-n gînduri jugul.  
Simțindu-mi spinii frunții ieșind cu răni prin păr,  
Sînt cel dintîi porunca s-o dau : Aprindeți rugul.

Ca sfîntul în cenușă subt ochii mei să piară,  
Ca dreptul să-și strecoare-n urechea mea scrișnirea  
Înmormîntat în lemne și-nvăluit în pară !  
Și-n mine bate-n palme, mișcată, omenirea.

Ca un norod de pașnici și veseli asasini  
Ce pregătesc dreptatea luminii viitoare,  
Unii-nvîrtesc săcurea, ceilalți desfoaie crini,  
Cu sufletele-n beznă și degetele-n soare.

Dar hotărînd privirea, de sus, pe umbra lumii  
Un suflet se strecoară în mine ca o rouă,  
Și-atunci visez cu gloata să bat poteca humii,  
Purtînd în vîrfurile lăncii, spre cer, o stea mai nouă.

De unde vin aceștia ? De unde-acești eroi,  
Călăi, iobagi, apostoli, din noapte pîn' la mine ?  
De unde-această piatră cu fețe de noroi  
Și scăpărînd cu focuri de-azur și de rubine ?

Le sînt dator odihna ce pleoapa nu-mi atinge ?  
Le datoresc lumina și faptul crud că sînt ?  
Cu mine omenirea, Părinte, se va stinge ?  
Dă-mi pacea și răbdarea s-o caut și s-o cînt.

(In : Tudor Arghezi op. cit., pp.  
138—139.)

# MA UIT

Mă uit în cer, mă uit în pământ.  
M-am întrebat cine sînt.  
Gînduri se duc, vin  
Din vînt, din senin,  
Ca niște păsări rotunde.  
Încotro ? De unde ?

Glasuri mă strigă cu nume străine.  
M-ați chemat pe mine ?  
Sînt eu cel căutat ?  
Mi se pare că vîntul s-a înșelat.

*Cîte puțin sînt dator  
Fără să-mi fi dat nimic, tuturor —  
Și lemnului uscat, și bălții stătute,  
Și florilor, și pietrelor, și vitelor bătute,  
Și oamenilor din răstignire.  
Cu ce să plătesc nefire și fire ?*

Sîngele meu nu-i al meu.  
Mi-e teamă să zic „mie“ și să zic „eu“.  
Cu ce fel de drept  
Mi-aș umfla birnele din piept  
Și mi-aș întinde pe zarea  
Toată, spinarea ?

Ce martor aș întreba  
Ca să-mi răspundă întrucîtva  
Măcar dacă sînt ?

Mă tot uit în cer, mă tot uit în pământ,  
În baltă și stuh  
Și adînc în văzduh.

(În : Tudor Arghezi, op. cit., pp.  
185—186.)



## EPIGRAF

Stihuri, zburăți acum din mîna mea  
 Și schiopătați în aerul cu floare,  
 Ca pasările mici de catifea  
 Ce-ncep în mai să-nvețe și să zboare.

Stihuri, acum, porniți, vă scuturați,  
 Ca frunzele-aurite, pentru moarte.  
 Pustnicii tineri, triști și delicați,  
 Păstra-vă-vor într-un sicriu de carte.

Stihuri de suflet, dintre spini culese,  
 Îndurerate-n spic și-n rădăcini,  
 Pătrundeți, înțelese și neînțelese,  
 În suflete de prieteni și străini.

Și semănați, ca noaptea ce vă naște,  
 Sfîială și-ndoieli unde-ți cădea,  
 Că Cel-ce-știe, însă nu cunoaște,  
 Varsă-ntuneric alb cu mîna mea.

(În : Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 195.)

## PSALM

Călare-n șea, de-a fuga pe vînt, ca Făt-Frumos  
 Am străbătut și codrii și țara-n sus și-n jos,  
 Dar ajungînd în piscuri, de ripi încrucișate,  
 Să birui înălțimea văzui că nu se poate.

În strălucirea nopții, mari stelele și oarbe,  
 Chemîndu-mă-n Tărie, prăpastia mă soarbe.  
 Am apucat pe drumul pustiei, cel mai lung,  
 Și tot nu pot pe nici o potecă să te-ajung.

Te-am urmărit prin stihuri, cuvinte și silabe,  
 Ori pe genunchi și coate tirîș, pe patru labe.  
 Zărînd slugărnicia și cazna mea umilă  
 Ai să primești flămîndul, mi-am zis, măcar de milă.

Încerc de-o viață lungă, să stăm un ceas la sfat,  
Și te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat.  
Oriunde-ți pipăi pragul, cu șoapta tristei rugi,  
Dau numai de belciuge, cu lacăte și drugi.

Învierșunat de piedici, să le sfărîm îmi vine,  
Dar trebuie,-mi dau seama, să-ncep de-abia cu tine.

(În : Tudor Arghezi, *Scrieri*, vol. 3,  
p. 288.)

## POMPILIU CONSTANTINESCU

### POEZIA D-LUI ION BARBU

[De la retorism la lirismul subiacent]

Poezia simbolistă a trecut din faza realizărilor în curs în tablele fixe ale istoriei literare ; ceea ce nu înseamnă că nu mai este posibilă apariția unui mare poet în limitele estetice simboliste. Un curent literar n-are cadre matematice de dezvoltare în timp. Caracteristic pentru așezarea istorică a simbolismului este definirea unei poetice colective. Poezia d-lui Barbu, și aceea din prima fază, și felul ermetic, ultim, s-a dezvoltat în afara simbolismului. Ciclul parnasian s-a desfășurat între o formulă de artă poetică istorică, cu o estetică bine definită ; ciclul „modului interior“ experimentează mijloace noi în poezia noastră modernă. Evoluția poeziei barbiene este mai ales tehnică — de la retorism și pictură, la ermetism și lirism subiacent. În substanță, ambele moduri se înrudesesc prin finalitatea lor în *idee*. În maniera parnasiană, ideea era evocată ; se desfășura pictural și retoric, cu o muzicalitate exterioară ; în maniera ermetică, ideea apare ca o posesiune de esențe, ca un plan al subiectului confundat cu obiectul. Subiect și obiect sunt contopite într-un act narcisic al spiritului. Substanța „modului interior“ este o oglindă reflectîndu-se în ea însăși, într-o abatere de la norma legilor de refracție. Intuiția fundamentală a ermetismului barbian este ideea platonice concepută în sine ; poezia nu mai este o intersecție între spirit și univers, ci analogia spiritului cu el însuși :

*Nadir latent ! Poetul ridică însumarea  
De harfe resfirate ce-în zbor invers le pierzi*

*Și cîntec istovește : ascuns, cum numai marea  
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.*

Unii au identificat poezia din *Joc secund* cu mistica religioasă, anexînd-o unui idilism ortodox. Poezia ortodocșilor naționali este însă decorativă : îngerii și Dumnezeu, Fecioara Maria și Iisus au fost coboriți din cer pe pămînt, umanizați și autohtonizați. Decorativul nu este un procedeu al d-lui Barbu ; poezia sa este numai spiritualistă ; gîndul este pur exprimat, într-o adorare principială. Universul devine un joc al spiritului, materia — o realitate ideală :

*Pe slujite vinuri firmitură-i astru  
Munții-în Spirit, lucruri într-un Pod albastru.*

(Poarta)

E aici un infinit calitativ, esențial, de o fenomenalitate pur interioară.

În *Lemn sfînt*, meditație concisă pornind de la descripție, viziunea se sterilizează de realism, într-o ascensiune spre idee :

*Pe acest lemn ce-aș vrea să curăț, nu e  
Unghi ocolit de praf, icoană veche !  
Văd praful ! — rouă, rănila — tămîie ?  
— Sfînt alterat, neutru, nepereche.*

În prezentarea limitată iconografică, poetul descifrează numai spiritul sfînt absolut, desprins de contingente istorice.

Procedeu trecerii de la exterior la interior, de la fenomen la principiu este foarte frecvent în poezia d-lui Barbu ; materia apare ca simbolul unei idei, unei esențe.

Prima strofă din *Margini de seară* este un schematic pastel cosmic :

*Pendulul apei calme, generale,  
Sub sticlă sta, în Țările-de-Jos.  
Luceferii marini, amari în vale ;  
Sălcii murea și racul fosforos.*

Printr-o fringere bruscă a viziunii fenomenale, strofa a doua trece în peisagiu ideal ; aspectul exterior este prelungirea unei idei, copia unui principiu transcendent :

*Un gînd adus, de raze și curbura  
(Fii aurul trecuzabil greu !)  
Extremele cămărilor de bură  
Mirat le începea, în Dumnezeu.*



Divinitatea e o categorie intelectuală, un concept nesenzorial, lege supramaterială coordonatoare.

Ermetismul d-lui Barbu, intuit în structura lui interioară, nu este pur sintactic, cum a apărut unora ; el este dictat de o mecanică spirituală evidentă.

Cu o asemenea structură abstractă, nu vom mai găsi în poezia sa un inefabil scos din muzica îngînată a unui lirism emoțional ; inefabilul devine un contur tremurat al ideii, o vibrație a esenței care se caută în expresie. Lirismul este, cum spuneam, subiacent ; circulă în însăși tensiunea spiritului, fiind implicat în idee. Poezia noastră modernă a cunoscut un lirism de notație, un altul muzical, apoi unul imaginat ; lirismul d-lui Barbu trece la limita extremă a poeziei, în plan pur cerebral. Intelectualismul său implică paradoxul : *Cogito, ergo sentio* !

Am căutat să descifrăm principiul poetic constitutiv al ermetismului barbian ; l-am găsit în contemplarea ideii, ca realitate absolută, strict transcendentă. Am ocolit exegeza minuțioasă a sintaxei și a metaforei, pentru a nu fărâmița o interpretare sintetică, singura care poate încheia harta morală a unei zone poetice. Putem acum trece și în laboratorul intim al expresiei sale, cu atenția prudentă impusă de o figurație de un subiectivism care trece nemediat la captarea de esențe. [...]

Evocarea parnasiană, ca și trecerea la „modul interior“ sunt două principii estetice alternative, două metode poetice, pe care spiritul cercetător al d-lui Barbu le-a experimentat în marginile artei pure. Inteligența sa artistică l-a dus la meditarea mijloacelor de expresie, nu atât la izvoare psihologice variate. Poezia d-lui Barbu este și istoria zbuciumată a unui spirit în căutarea unui concept ideal de poezie. Prin aceste elaborări contradictorii de estetică, d. Barbu își divulgă structura intelectualistă ; poezia este pentru d-sa mai ales o metodă și o tehnică, o știință intransmisibilă, dureros asimilată. Faza „modului interior“ nu este o schimbare de valori interne, ci o revoluționare tehnică. De aceea, poezia d-lui Barbu poate fi obscură, uneori veleitară, alteori strangulată în viziuni extrem subiective, fiind o continuă trudă spre cucerirea unei tehnice ; niciodată n-o putem învinui de farsă, cum ne îndreptățesc atâtea produse ale unui modernism excesiv, coalizat, în ultimul timp, în reviste de hilar revoluționarism.

Intelectualismul poeziei barbiene nu rezidă numai în tehnică ; în lipsa de sentimentalism, am putea spune chiar de sentimente, a acestei poezii, descoperim un intelectualism de substanță.

Este caracteristică absența unei poezii erotice directe; confesia nu intră în materialul poeziei barbiene. De la admirabila sinteză lirică din *Păunul*, pînă la *Uvedenrode* și *Domnișoara Hus*, punctele cardinale ale erotismului său divulgat estetic, d. Barbu rămîne într-o atitudine ideativă și simbolică. Iubirea este expresia unui principiu cosmic, lege supremă, care absoarbe individul dincolo de limitele temporale. Un senzualism implacabil stăpînește pe om, prezentat ca un joc al forțelor universale, al unui instinct, manifestat într-o atmosferă ezoterică :

*Incorporată poftă,  
Uite o fată :  
Lunecă o dată,  
Lunecă de două  
Ori pînă la nouă,  
Pînă o-înfășori  
În fiori ușori,  
Pîn-o torci în zale  
Gasteropodale ;  
Pînă cînd, în lente  
Antene atente  
O cobori :  
Pendular de-încet,  
Inutil pachet,  
Sub timp  
Sub mode  
În Uvedenrode.*

Iubirea ridicată la principiu cosmic, spirit ascuns în tainele naturii, străbate viguroasa *Domnișoară Hus*, într-o succesiune de tablouri, care sunt, alternativ, și o serie de atitudini interioare. Aci, poetul concentrează toate forțele obscure ale sufletului straniei d-re Hus într-o chemare a iubirii colorată de sugestivă halucinație. Unde expresia noțională nu se poate înălța la esența ideii, intervine incantația, muzica întunecată și confuză a silabelor, urmărind vraja eternă a unei încordări absolute. Dar aceste ape-luri onomatopeice, amestec de sunete surde și clare, nu sunt simple elemente folclorice, utilizate cu scopul de pitoresc ; ele exprimă mijloace poetice, alternanțe de noțional și ezoteric, spre a deschide o perspectivă interioară a ideii.

Universul poeziei barbiene este un univers abstract ; poezie antimuzicală, tinzînd să ucidă retorica, poezia d-lui Barbu, în aspectul ei cel mai izbitor, realizează o serie de tablouri mentale.

Prin răcirea în sferele platoniane ale emoției, prin eliminarea ei aproape, se refugiază în aride peisagii cerebrale, în versurile mai ermetice, sau se colorează de o picturalitate a ideii, în vastele sale poeme, între care *Domnișoara Hus* reprezintă tipul cel mai caracteristic.

(Fragment. În : Pompiliu Constantinescu, *Critice*, Editura „Vremea”, 1933, pp. 41—45, retipărit în : Ion Barbu, *Poezii*, ediția Romulus Vulpescu, Editura „Albatros”, 1970, pp. 418—425.)

MIHAIL SEBASTIAN

## CRITICĂ ȘI CREAȚIE

[*Sensul este o experiență*]

[...] Există o distincție intimă și o splendidă limpezime a activității. Cum să comunici cu resorturile cele din urmă ale unui gând, când tu n-ai știut să-ți vezi propriile tale gânduri crescând și despărțindu-se în linii, ca un trup de mădulare? Este un sens al operei, care îți scapă precis și inevitabil, dacă nu te-ai obișnuit altădată să-l vezi tu însuși ridicându-se sub ochii și degetele tale.

Nici nu ne interesează aici etica problemei acesteia. Nici nu subliniem frumusețea morală și consecvența cu sine a judecătorului, care nu a decis înainte de a-și fi amintit în amănunte treptele grele ale realizării și nu a anulat înainte de a fi cercetat sincer asprimile și coborișurile unei propozițiuni tipărite.

Să ne gândim numai la elementele clare de pricepere, la luminile ferme și liniile drepte, pe care le ai la îndemână când ai intrat în lumea lăuntrică a elaborării operei altcuiva; simți că nu ești acolo un străin intrat tîrîș, sub o ușă închisă, și că nu umbli nedibaci pe un drum ce ți-e perfect necunoscut.

În definitiv scrisul este o experiență și un instrument. Nu îl practici gratuit ca pe un sport oarecare și nu îl joci sub peniță ca pe o minge de tenis în bătaia rachetei. Asimilezi cu el anume adevăruri și descoperi altele. Descinzi în realitate și cauți substanța momentelor ce trec. Scrii pentru ca să înțelegi sau pentru ca să spui ceva. [...]

(Fragment. În : Mihail Sebastian, *Eseuri, Cronici, Memorial*, Editura „Minerva”, 1972, pp. 670—671.)



## LAUS DAEDALI

*[Se poate închide într-o vedenie  
de piatră întreaga bogăție a vieții]*

[...] Pe stanele de marmoră așchiile despicate de dălți la lovitura ciocanelor cădeau dînd un sunet clar ca argintul. Meșterii lucrau tăcuți. Cînd începea unul să spuie ori să cînte, toți stăteau din lucru. Dar curînd înceta și vorba și cîntecul, ucise de tăcerea pietrelor care se cereau lucrate, și de munca meșterilor, care se afundau tot mai tare în căutarea formelor.

Și Alegenor, săpătorul în piatră, gîndi: „De ce oare vor fi făcînd oamenii atîta zgomot în jurul lor, cu atîtea vorbe și cîntece și împodobiri colorate ori săpate și clădiri ridicate pentru pomenire? Căci e așa de puțin gînd viu în ceea ce fac, încît nu găsești în operele lor nici noutate, nici putere, nici ființa aievea a celui ce creează. Ți se pare mai degrabă că ai în față niște copii neastîmpărați, cari se îmbată de propria lor larmă, se simt trăind numai prin zgomotul și mișcarea lor, de animale sănătoase care zburdă. Și doară cuvîntul, spus ori cîntat ori scris, și gestul, săpat ori zugrăvit ori pus viu în mișcare prin jocuri de teatru, au fost să fie oracolul rar, greu de multul înțeles, pentru taina ce se zbate în sufletul nostru cînd ne trezim la conștiință în mijlocul oceanului vieții. Ce scump la vorbă e omul vîrstei de aramă, pentru care cuvîntul e: sau mărturisire, sau jurămint, sau rugăciune, sau blestem. Ce plin de viață adunată, ce bine legat e cuvîntul lui. Și cum, o dată spusă vorba care e o liberare, ca a vulcanului revărsat, omul naturei se închide iară în el, ca templul după sfîrșitul liturghiei.“ Și mintea lui Alegenor se afundă din nou în lumea meșteșugului său: „Iată, viața e ca un bloc alb de marmoră strălucitoare: el ne cheamă să-l lucrăm, să-l facem ființă vie, și ni-i drag de el și-l mîngîiem ca pe o femeie. Dar cînd dăm să lovim cu ciocanul în daltă, pare că toată dușmănia naturei pentru nelăsarea ei în perpetua pace se ridică împotriva noastră din frumosul bloc neprihănit. Ca sfinxul cu chip de femeie, care ne atrage cu trupul ei plecat înainte, ispititor în oferirea lui întregă, și sfinxul grav, și blocul rece ne resping prin înghețata privire, prin răceala de moarte cu care ne țintuiesc la distanță. Și, ca niște copii sfioși, lăsăm adesea opera neisprăvită, sfinxul neîntrebat, fugind speriați înapoi, în pasiva suportare a vieții... Toată căldura noastră, toată turburarea

puternică a sufletului nostru îngheață în contactul cu materia căreia voim să-i impunem înfățișarea pasiunii noastre. Cu cât trupul materiei e mai rezistent ca al nostru, ea se opune mai aspru, scrișnește mai dur din așchiile-i rupte, când vrem s-o modelăm după chipul gândului ori neliniștei noastre. De abia biruind-o cu ajutorul focului, topind-o și turnând-o în forme scobite dinainte în pământ moale, o putem înșela să ni se supună. Dar trupul nostru însuși, singurul model după care putem turna ori ciopli materia, nu se poate topi de flacăra gândului, spre a se mlădia la toate visurile fantastice ale geniului nostru antimaterial. Și atunci, în biata sărăcie a câtorva gesturi, a câtorva flexiuni verbale, a câtorva atitudini fizice ale pastei netrebnice din care suntem alcătuiți, trebuie să găsim semne de arătare și altora a tainei din noi.“

Și Alegenor lăsă să-i cadă mâinile a deznădejde: „Omul nu poate spune decât lucrurile potolite, imputinate, făcute trup, ale vieții lui lăuntrice. Nici marea bucurie, nici marea durere, nici fericirea, nici moartea nu se pot spune, în nici un mod simțit, pipăit, altuia.“ Și Alegenor își aduse aminte de seara în care întrebasese întâia dată pe Mynno dacă-l iubește și fecioara cu sufletul melancolic de destinul pe care și-l presimțea adumbrind-o cu timpuria moarte tăcuse. Și Alegenor îi spusese atuncea trist: „Mie nu mi-s dragi femeile care tac, căci ele sunt ca avarii cari strâng mereu, fără să dea nimic, ele sunt ca un călător fără umbră, ca o pădure fără ecou“. Dar Mynno, zimbând, răspunsese: „Mie mi-s dragi femeile care tac, căci poți ceti în surîsul lor tot ce-ți cere inima: ele sunt ca fecioarele prea tinere, care n-au învățat încă limba iubirii: iubire li-i toată ființa, dar ele nu știu limpede ce-i în sufletul lor“.

Soarele cobora spre apus. El bătea pieziș tăind lungi pete negre pe zăpada marmorei ce acoperea toată piața dinaintea templelor. Era liniște ca pe cîmp. Ciocanele băteau surd în dălți, iar marmora ruptă răsuna ca argintul. Alegenor gândi: „Eu sunt cel ce săp reliefele funebre cerute de oameni. Eu sunt cel ce săp în marmora tare ori torn în bronzul alunecos frumusețea cărnii pieritoare. Dar din sufletul meu ce pun eu în cele lucrate? Cine poate ceti din ele ceva despre durerile ori speranțele mele? Nu sunt eu ca fecioarele tăcute ale iubitei mele, Mynno? Din seninătatea armonioasă a operelor mele nu poate ceti fiecare ce-l îndeamnă inima lui? Pot eu să fac un zeu trist pentru că viața mi se pare zădarnică? Ori pot să torn un atlet biruit pentru că mie mi se pare că nimeni nu-i biruitor în lume? Și Demophanes, cel totdeauna vesel în ceata noastră a cioplitorilor de piatră, poate el să facă chipurile lui cioplite altfel decât și le dorește lumea? Lui îi sunt toate statuile prea triste și seara aleargă să-și petreacă gălăgios cu prietenii. Mie îmi



sunt prea goale de înțeles și seara mă afund în tragici ori rătăcesc la Callirrhoë, să văd, acolo unde am văzut întâi pe Mynno, trupuri frumoase de fete, care se poartă, se mișcă, se îndoaie, se alungă, se joacă — așteptând cu amforele lor — împrejurul fintinei cu apa bogată. Și sufletele lor proaspete, ca florile după ploaie, mă îmbălsămează ca o mireasmă, de multa lor speranță în viață. Dar cînd vreau să pun în piatra lucrată amintirile de la Callirrhoë, nu mai găsesc în mine nimic îmbrăcat în formă, ci toate sunt amintire înnegurată și depărtată. Și noi, săpătorii în piatră, tot niște bieți meșteri suntem, ca făurarii de arme și ca olarii de la poarta cetății. Iar dacă vrem să spunem și ce-i al nostru, nu ne putem birui pe noi înșine, ca să nu alegem tot vechile forme și pentru gîndul cel nou. Și dacă am spus, măcar cum spun poeții lirici ori cei tragici, și două-trei gînduri de-ale noastre — că nici ei nu spun mare lucru de la dînșii — nu silim noi oare îndată gîndul să samene cu al oamenilor celorlalți, ca să-l înțeleagă și ei? Și dacă se aseamnă cu al lor, întrucît mai e al nostru, și la ce bun să ne mai chinuim să-l spunem? Iar de nu e ca gîndul oamenilor celor mulți, cine să-l înțeleagă, și de ce să-l înțeleagă, și de ce ne-am mai chinuit să-l spunem?“ [...]

Și Alegenor gîndi : „De veacuri cioplesc săpătorii noștri în piatră vederi de lupte cumplite, ale zeilor și oamenilor, pe metopele și în frizele templelor. Tot mai stăpîni s-au făcut pe mișcările trupului nostru, și clipele care, singure, într-o mișcare mai lungă, dau înțelesul întregii mișcări, le prind cu așa dibăcie, încît parcă vezi încă tremurînd brațul de pornirea din mînă a lăncii, de urnirea din loc a carului de luptă. Și limba aceasta a mișcărilor trupului o vorbim acum noi, toți săpătorii în piatră, fără greș. Dar fețele oamenilor ciopliți de noi au rămas tot așa de nepătrunse de lumina lăuntrică a sufletelor, ca pe vremea cînd aveam numai urîții idoli de lemn. Și așa eu nu pot acum pune în marmoră fața visată de mine și stau înaintea duioasei minuni a gîndului meu tot așa de doritor și de neputîncios cum stătea copilul care-a fugit adineaori speriat de la pietrele mele cioplite. Nu pot săpa ce n-am văzut săpat de nimeni înaintea mea. Lupta de veacuri care trebuie spre a găsi prin dibuiri, înșelări și suferințe de zeci de generații înfățișarea de piatră a mișcărilor ascunse ale sufletului la noi încă nici n-a început. Și toate minunile lui Polygnotos și Pheidias, în cari ni se pare că vedem palpitînd și sufletul, sunt tot numai mișcări, tot numai gesturi ale trupului. Fețele bărbaților și femeilor lor sunt tot de lemn ca de demult. Numai mai frumoase. Și tot așa e și în poezie. Chiar



tragicii, cari, mai mult ca toți, caută să arate luptele sufletului, nu pun în opera lor decît mișcările de pe dinafară ale ființei omenești. Vezi și pe eroii lor numai în ciocnirea de fapte și de vorbe tari, cu oamenii și cu zeii cari le stau împotriva, îi vezi apărîndu-se ori lovind, în mișcări regulate, ca ale unor atleți cari se combat după legi statornice ale întrecerilor, păziți de arbitri, cari îi vor pedepsi dacă vor călca prescrierile pancratiului. Suferințele lăuntrice, speranțele ascunse, îndoielile, bucuriile eroilor, toate acele agitații ale pătimirii lor celei adevărate nu sunt spuse de tragici. Eroii tragediei în lupta lor de vorbe au, ca și figurile noastre cioplite în piatră, fețe de lemn; nici nu rîd, nici nu plîng, nici nu sunt minioși, nici nu au fețe luminoase de gînduri sublime, ci strigă, în loc să lovească, în taturile consfințite, momentele fatalului duel, în care toate fazele luptei sunt dinainte fixate. De n-ar avea actorii mască pe față, tragediile nici nu s-ar putea înțelege. Căci tragediile sunt gîndite tot ca și frizele și metopele și frontoanele noastre figurate; ele sunt viziuni plastice în armonioasă compoziție hieratică; ele sunt fresce polygnotice în gesturi vii, continuu altele, dar toate stilizate după gesturile consacrate ca simbole săpate ori zugrăvite ale atitudinilor străvechi, ale etern acelorași pasiuni omenești.“

Și Alegenor cercă să înțeleagă de ce atîtea suflete de modelatori ai pietrei ori cuvîntului, bogate și calde în adîncurile lor, n-au spus nimic, ori aproape nimic, despre dînsule, despre fața lăuntrică a omului care se luptă cu viața, în opera lor așa de desăvirșit omenească. De pe stîncă înaltă, cu multele temple, privirea lui alunecă departe asupra Atenei, asupra grădinilor de măslini, asupra țărmlui alb tăiat de linia mării albastre. Și un răspuns îi veni îndată din ce vedea subț dînsul: aceea ce era clădit frumos și măreț în cetatea lui Cecrops era al gîndului de viață în comun; tot ce ar fi fost dragoste pentru viața insului singuratec era închis în biete căsuțe urite și scunde. Elenii nu trăiesc decît în lume. Cînd rămîn cu ei înșiși, viața le e fără preț. Tot ce e gînd singuratec, chin tainic, pătimire a omului desfăcut de semenii lui nu poate interesa pe nimeni. [...]

Noi, săpătorii în piatră, învățăm pe oameni a vedea viața; noi îi silim să-și adîncească înțelegerea ei, contemplînd îndelungat liniile reprezentative ale furtunilor interioare din sufletul omenesc perpetuu agitat; noi le dăm gîndirea monumentală, care alege ce e statornic de ce e trecător în om; noi îi deprindem să caute scurtimea de piatră, claritatea, de linie pipăltă, și în poezia ca și în muzica lor, și tot astfel și în vorba spusă solemn pentru a da



viață ori moarte aproapelui lor. Noi învățăm pe muritori să mediteze asupra vieții lor, arătându-le că se poate închide într-o vedenie de piatră întreaga bogăție a vieții lor agitate, creîndu-le gesturile simbolice perpetuu expresive, silindu-i să-și aleagă și ei din infinita mișcare tainică a lăuntrului lor inform stăpînită, puternica încordare a unor linii, întruchipate în însăși oasele și carnea lor și care dau aproapelui cit mai mult din vedenia lăuntrică a suferinței ce le-a crispat.

Și seninătatea noastră tăcută, așa de dureros ciștigată în continua renunțare la tot ce nu se poate spune din noi, îi învață pe oameni și stilul însuși al vieții. Nu întimplările neașteptate, ci faptele cele mai obicinuite ale vieții alcătuiesc temelia cea vecinică a ființei noastre; chipul în care simțim aceste lucruri monumental simple și clare (deșteptarea dimineții, culcarea seara, prînzul, mersul pe drum, liniștita stare de vorbă) lămurește viața noastră; ea va fi potolită ori zbuciumată, după seninătatea ori turburarea ce vom pune în împlinirea actelor vieții; și dacă vom fi senini, gîndirea de deasupra acestor lucruri ale vieții se va putea coborî ca rîndunica, după multa rătăcire pe apele turburate, în sfîrșit pe pămînt statornic. Și gîndul va prinde, ca sacra pasere, o ramură verde, simbol al creșterii, și sufletul nostru se va face puternic, roditor și luminos, întru potolita pace a celor statornice.

Și Alegenor simți cum la adierea gîndului acestuia cald melancolia lui se topea și dorul de modelare neobosită a marmorei imaculate îl prindea iară. [...]

(Fragment. În: Vasile Pârvan, *Memoriale*. Ediție îngrijită de Ion Vartic, col. „Restituiri”, Editura „Dacia”, Cluj, 1973, pp. 256—260; 262—265; 267—268.)

AL. PHILIPPIDE

## SPONTANEITATE ȘI CONCEPȚIE

[Despre procesul cristalizării artistice]

În discuțiile de critică literară termenul de spontaneitate se aplică și atunci cînd e vorba de fond, și atunci cînd e vorba de formă. Se vorbește despre spontaneitatea concepției sau despre spontaneitatea expresiei, cu intenția de a se indica prin asta, și în-



tr-un caz și în altul, că totul se întâmplă în chip firesc și de la sine, fără nici o pregătire și pe negîndite. [...] Se poate vorbi, oare, de o concepție spontană? Există, desigur, un punct de plecare, un punct de la care pornește scriitorul cînd își propune să scrie ceva. Ideea operei, de cele mai multe ori, nu se ivește în mintea lui ca o revelație, ca o apariție neașteptată, ca o descoperire nepregătită de nimic și venită din văzduh. Ideea operei este rezultatul unei pregătiri în care observația, cercetarea, studiul intră în chip larg. Ideea este dezvoltată apoi în mod conștient, și nu la voia întîmplării. Unde mai are loc aici spontaneitatea, acea însușire miraculoasă datorită căreia creația literară se săvîrșește fără voia și fără știrea scriitorului, acesta trezindu-se deodată cu mîna pe condei și punînd pe hîrtie, de-a gata, rezultatele strălucite ale unei operații mintale efectuate pe negîndite? Concepe și lucrează oare scriitorul așa, pe negîndite, și opera lui se desprinde din el de la sine, așa cum cad fructele coapte din pom? Se poate vorbi despre producerea de literatură ca despre o acțiune care se execută de la sine? Să răspunzi afirmativ la această întrebare ar însemna să tăgăduiești firea adevărată a artei. Lucrul artistic nu se face dintr-o dată, cu un *fiat lux* proclamat în adîncul conștiinței și urmat în aceeași secundă de faptă. Chiar cel mai simplu cîntec, cu cea mai mare aparență de „spontaneitate“, este rezultatul unei pregătiri, al unei munci mintale care precede în chip sigur și pregătește rezultatul. A tăgădui acest lucru înseamnă a scoate fenomenul literar de sub legea cauzalității, ceea ce ar fi absurd, o dată ce de această lege ascultă tot ce există.

Spontaneitatea, care este comod invocată ori de cîte ori se simte nevoia de a se astupa cu un cuvînt vag absența unei aprecieri critice întemeiate, este foarte de aproape înrudită cu inspirația, alt termen care, cînd e cercetat cu atenție, se arată și mai vag decît celălalt. Ar putea spune cineva cu oarecare certitudine ce este inspirația? Cred că nu. E un cuvînt care exprimă influența imaginară a unui duh al creației artistice, descins din regiuni supraumane și poposind pe craniul cîtorva aleși. [...]

Există fără îndoială posibilitatea unei poezii care se ivește ca un *coup de foudre*, deodată, pe neașteptate, la fel cu dragostea subită care poartă acest nume și despre care Stendhal în cartea lui *Despre iubire* spune că nu e nici ea lipsită de o perioadă de cristalizare, operația cristalizării fiind, tot după Stendhal, absolut necesară pentru producerea sentimentului iubirii. Această cristalizare, care e o incubație afectivă, are loc și în producerea poeziei, și procesul de cristalizare, de incubație a sentimentului, așa cum îl descrie și analizează Stendhal, se potrivește, cred, foarte bine cu



procesul creației literare ; o analiză pe această bază ar duce, desigur, la rezultate interesante în definirea fenomenului literar, poetic îndeosebi, care, deși discutat de nenumărate ori din antichitate până azi, mai prezintă laturi obscure. Cristalizarea stendhaliană ne-ar feri în orice caz și mai mult de primejdia alunecării în vagul spontaneității și al inspirației. S-ar putea, de exemplu, ca *Marsilieza* să fi apărut ca un *coup de foudre* (dacă nu toată, dar măcar prima strofă) în mintea lui Rouget de Lisle, dar nu se poate face o regulă de artă din cazuri rare și excepționale, efecte ale unor împrejurări și evenimente excepționale și ele. Ritmul, tonul, intensitatea, întinderea, mijloacele stilistice de tot felul variază după firea și după înclinațiile personale ale fiecăruia, după cultura mai mare sau mai mică, după talentul, mai puternic sau mai puțin puternic, al fiecăruia. În mintea poetului ia naștere, pornind de la contactul cu realitatea, un vers sau un mănunchi de versuri, la început poate încă numai pe jumătate formate, crisalide ale viitorilor fluturi, așa cum din belșug se arată în manuscrisele lui Eminescu. Versurile pe care poetul le alcătuiește mai întâi pot fi de la mijlocul sau chiar de la sfârșitul poemului pe care vrea să-l compună. Nu există în această privință două moduri de a lucra absolut identice.

Artistul adevărat este mereu conștient de munca pe care o face. El nu lucrează la întâmplare și pe negândite.

Preceptul lui Horațiu *saepe stilum veritas* — să întorci adesea condeiul —, adică : să ștergi adeseori ce-ai scris, este un sănătos principiu de artă literară, și el nu trebuie uitat niciodată.

(Fragment. În : Al. Philippide, *Scriitorul și arta lui*, E.P.L., București, 1968, pp. 188—189 ; 191—192.)

## INSEMNĂRI DESPRE POEZIA LUI RILKE

[Poetul duce o luptă pentru expresia inefabilului]

[...] Poetul își ia drept supremă și fundamentală obligație să încerce transpunerea lumii, a vieții, a experienței de fiecare clipă a existenței terestre pe o treaptă superioară, abstractă, într-un cer interior, al cugetării pure, al spiritualității necondiționate. O stare, deci, care seamănă cu durata bergsoniană, o stare în care timpul devine reversibil sau staționar, în cerc :

„Noi — spune Rilke în aceeași scrisoare — cei de aici și de azi, nu sîntem nici o clipă mulțumiți cu lumea temporală (*die Zeitwelt*), și nici nu sîntem legați de ea; noi tindem mereu să trecem în ceea ce a fost, în originea noastră și la aceia care probabil că vor veni după noi. În acea mare și „deschisă” lume sînt toți, nu s-ar putea spune „contemporani” (*gleichzeitig*), deoarece tocmai omiterea timpului (*der Fortfall der Zeit*) face ca ei toți să existe. Efemerul se scufundă pretutindeni într-o adîncă existență [...]. Sîntem albinele invizibilului... *Elegiile* ne înfățișează lucrînd la această operă, la opera acestor neconținute transformări ale vizibilului și ale perceptibilului, scump nouă, în excitația și vibrația naturii noastre, care aduce noi cote de vibrații în sferele de vibrații ale universului.”

Și acum care e rezultatul acestei operații mintale pe care o vedem, mai bine zis o bănuim, o simțim turbure, dar puternic, de-a lungul celor zece *Elegii*, prin care atenția cititorului străbate cu greu ca prin niște desigururi de cuvinte, cu fraze care se încîlcesc ca niște liane? Într-o epocă în care în poezia contemporană începuse un puternic curent de iraționalism protestatar și iconoclast, *Elegiile din Duino* au o gravitate și o seriozitate ce impun respectul. Poetul duce o luptă pentru expresia inefabilului, vrea să transpună într-un limbaj inteligibil stări obscure de suflet. El are față de actul poeziei respectul profund al credinciosului față de actul rugăciunii.

Rilke consideră poezia ca pe o religie, și el o slujește cu fervoare, cu sinceritate și cu entuziasm. Lui Rilke poezia nu i se pare un joc (deși admite cu bucurie că poate fi citeodată și așa), ea i se înfățișează în primul rînd ca o gravă, adîncă și fecundă îndeletnicire spirituală. Fără îndoială că așa cum am mai spus, *Elegiile* nu dau întotdeauna fiorul poetic. [...] Să fie aici o schimbare în concepția lui despre frumusețea de artă a poeziei? „Căci frumosul nu e decît începutul teribilului”, spune el chiar de la prima elegie. Așadar, acest frumos teribil, înspăimîntător ca și Îngerul, nu mai este frumosul așa cum îl înțelesese pînă atunci, este un frumos transcendent, din același tărîm cu ideile lui Platon, care nu au nevoie de podoabe ca să strălucească.

*Sonetele către Orfeu*, scrise în 1922, publicate în 1923, reiau ceva din armonia verbală atît de obișnuită în poeziile lui Rilke de pînă la *Elegii*. Ritmul este însă dezarticulat de multe ori, sincopat, încîlcit, inegal, potrivit desigur după mișcarea interioară. Obscuritatea unora dintre aceste sonete (care nu sînt sonete decît doar prin faptul că au patrusprezece versuri grupate în două catrene și două tertete) nu ajunge întotdeauna să fie destul de sugestivă



(singura condiție cu care obscuritatea poate fi admisă într-o poezie). În cele mai multe, însă, Rilke percepe și exprimă corelații subtile, între oameni și lucruri, nu asociații superficiale de cuvinte, ci afinități ascunse, dar adânci, cu o uimitoare putere de exprimare prin imagini a abstracțiilor, cu mai mult fior poetic decât în *Elegii* [...].

În ultimele poeme pe care le-a scris, și care au fost publicate postum, stilul lui Rilke se oțelește și se concentrează cîteodată pînă la abstract, ceea ce face mai dificilă comunicarea poetică. Expresia se încâlcește în versuri fără formă și în perioade compacte, în felul *Elegiilor din Duino*. Poezia lui Rilke părăsește tot mai mult metafora. Acumularea intențiilor, nu toate exprimate în întregime, unele numai indicate, altele pe jumătate rostite, împrăstie și derutează atenția, așa cum se întîmplă de multe ori la lectura, oricît de asiduă și repetată a *Elegiilor*. În ultimele sale poezii Rilke întrebuițează tot mai mult versul liber și versul alb. Se observă o tendință de renunțare la culoare și la armonia verbală.

Toate acestea dau de multe ori impresia unei apropieri de Friedrich Hölderlin (1770—1843), îndeosebi de poeziile acestuia din ultima sa perioadă, aceea pe care editorii s-au obișnuit s-o numească a întunecării. La Rilke nu poate fi vorba de întunecare, dimpotrivă, se observă o atenție tot mai ascuțită, o gîndire tot mai viguroasă, o voință tot mai hotărîtă să dea un răspuns insistențelor întrebări pe care le pune existența interioară a omului. Setea de cunoaștere este unul din principalele impulsuri ale acestei poezii, și în acest fapt stă apropierea ce se poate face între Rilke și Hölderlin. Una din poeziile lui Rilke din această perioadă este chiar intitulată *Către Hölderlin*. Prin aceasta o legătură se încheie între două firi romantice, la depărtare de un secol, și o tradiție de poezie mare se stabilește.

(Fragment. În: Al. Philippide, *op. cit.*, pp. 363—366.)

#### INCOMUNICABILUL

Din craniu mi-au lăsat doar o fișie,  
Un ciob ca să-mi servească de suport;  
Și-acum, zbîrcit și puhav, pe tîpsie,  
Stau la hotarul dintre viu și mort.

Cu vinișoare fine mă legară  
De-o inimă de gumă, de bronhii de oțel.



Un singe care nu-i al meu strecoară  
În mine-o existență fără țel.

Aud fără ureche și văd fără privire  
Așa cum simți în brațul absent un puls bătînd.  
Trăiesc în mine însumi ca pură amintire.  
Ființa mea e numai memorie și gînd.

Atîtea miliarde de celule  
Sînt vii degeaba, iscă în zadar  
Dorințe și voințe, porunci pe care nu le  
Îndeplinește nici un mădular.

Sînt împînzit cu sîrme și cu ace.  
Electrice imbolduri mă bîntuie mereu...  
Cu aceste meșteșuguri subtile, orice-ați face,  
Tot nu puteți pricepe ce-i în adîncul meu.

Veți aduna desigur un vraf și înc-un vraf  
De foi lucioase, pline de linii negre, care  
Tot urcă și coboară, dar nu veți fi în stare  
Din mine să desprindeți măcar o cugetare  
Cu simplul vostru encefalograf.

Ce spun acele linii, cine știe ?  
Voi numai de la mine puteți afla, dar cum,  
Cînd între voi și mine nu este nici un drum  
Și gîndul meu e mut pe veșnicie ?

Un scris din care nimeni nimic nu înțelege,  
Din care doar atît puteți alege  
Că eu exist, făptură sibilină,  
La pragul dintre viață și mașină.

Atîta numai ? Prea puțin. Mai este  
Pînă s-aveți din miezul meu vreo veste.

V-ar trebui o nouă născocire,  
În așa fel ca, fără mijlocire,  
De-a dreptul să se atingă gîndire cu gîndire,  
Iar eu să pot în voie să cutreier  
O omenire toată numai creier.

Dar pîn-atunci, misterios și înut,  
Rămîn un exilat în absolut.

(În : Al. Philippide, *Poezii*, Antologie de G. Gibescu, Editura „Minerva”, București, 1973, pp. 213—215.)

#### MONOLOG ÎN BABILON

De mult nu mai sosește vreo veste de la el —  
E supărat pe mine Stagiritul  
Că i-am trădat renumele și ritul.  
Dup-o învățătură-atît de lungă  
Nu s-aștepta ca ucenicul lui  
Din filozof, cuceritor s-ajungă.  
Privind mai bine lucrurile, nu-i  
Nici pe departe vreo nepotrivire.  
Cunoașterea e tot o cucerire.  
Și filozoful tinde ca și mine  
(Cu altfel de mijloace, desigur) să domine.  
Parcă te-aud spunindu-mi dojenitor și trist :  
„O, fiul meu, vorbești ca un sofist,  
Împuns de ghimpii unei sterpe glorii”.  
Ah, gloria... De-ar ști cuceritorii  
Celebritatea care îi așteaptă  
În cartea viitoarelor istorii  
Cînd poate vor fi puși pe-aceeași treaptă  
Cu hoții și cu incendiarii !...  
Mai bine din cutia de fildeș, juvaer  
De mare preț, să scoatem pe Homer.  
Sau să desfășur — iată-ai sînt toate —  
Vr-un dialog, din Platon, *Simpozionul*, poate,  
Ori *Faidon* cu statornica splendoare  
A paradigmelor nemuritoare.  
Din om, cînd moare, piere numai chipul,  
Dar neatîns trăiește arhetipul ;  
Cînd viața pămîntească se încheie,  
Rămîne Alexandru în idee.

N-ar fi mai bine, totuși, să răsar  
Ca Fenixul din propriul meu jar ?  
(S-aude pasărea pe apă, iar !)  
Căci foc nestins e viața mea întreagă...

(Fragment. In : Al. Philippide, *Poezii*, ed. cit., pp. 217—218 ; 222—223.)

TUDOR VIANU

### FUNCȚIUNEA FILOSOFICĂ A METAFOREI

*[Este metafora un mijloc al cunoașterii sau numai al exprimării filosofice]*

În cercetarea sa asupra metaforei în filosofie, Biese începe prin a ataca pozițiile hegelianismului, care socotea că gândirea poate cuprinde realul prin simpla dezvoltare dialectică. Noțiunea gândirii pure este însă o noțiune eronată. „Cugetarea, observă Biese, are nevoie de un conținut gândit, de un obiect, și pe acesta nu-l poate da decât intuiția“. Această formulare a lui Biese ar părea că întărește părerea că în operațiile minții se reflectă un aspect al realității. Totuși acesta din urmă nu apare cugetătorului amintit, foarte pătruns de subiectivismul veacului, decât în forme prelucrate, subiectivate. Imaginile fanteziei asupra cărora lucrează gândirea filosofică sînt pentru Biese metafore, adică rezultatele reprezentării unei realități exterioare prin analogie cu propria noastră viață internă. „Lumea nu ne devine în adevăr cunoscută, ne spune Biese, decât în măsura în care o trăim, adică intrucît o transformăm după legile spiritului nostru și intrucît îi împrumutăm propriile noastre atribute spiritual-corporale.“ Obiectul cel mai direct și singurul cert al intuiției ar fi deci experiența internă, încît dacă nu putem cunoaște necunoscutul decât reducîndu-l la ceea ce am cunoscut mai înainte, ar fi limpede atunci că opera cunoașterii nu se poate produce decât în formele metaforei, adică prin analogie cu propria noastră viață interioară. Orice filosofie ar fi deci în esența ei antropomorfică. Rolul metaforei în filosofie, susține Biese, este cu atît mai mare cu cît servindu-ne de graiul vorbit nenumăratele transferuri metaforice ale acestuia trec în sistemul de noțiuni al gândirii,



colorindu-l în întregime. Dovada acestor aserțiuni caută s-o obțină Biese străbătînd întregul domeniu istoric al filosofiei, pentru a scoate în relief, în succesiunea sistemelor, elementul metaforic pe care fiecare din acestea îl cuprinde. Nu sînt oare *Ideile* lui Platon hipostazarea noțiunilor umane și oare conceptul substanței la Spinoza nu are ca atribute pe acele pe care omul ca ființă fizică și spirituală le cuprinde în sine, adică întinderea și cugetarea? Eul la Fichte, Absolutul la Hegel, Voința la Schopenhauer și Inconștientul la Hartmann nu sînt, apoi, deopotrivă personificări metafizice ale realității ultime? Hegel socotea, în fine, că legile de dezvoltare ale lumii sînt propriile legi ale inteligenței omenesci, autorizînd prin această analogie metaforică metoda purei speculații filosofice. Antropocentrismul ar fi deci la el acasă în întregul domeniu al filosofiei. Vico socotea că spiritul omenesc gîndește metaforic numai în prima lui fază, în faza prefilosofică. Iată însă că Biese credea că nici filosofia nu se poate lipsi de metafore și că analogiile personificatoare sînt un instrument de cunoaștere chiar în operațiile cele mai înalte ale filosofării.

Pentru aprecierea contribuției lui Biese, trebuie spus mai întîi că noțiunea sa despre metaforă este destul de particulară. Urmindu-l în această privință pe Vico, Biese nu distinge între metaforă și personificare. Fără îndoială, personificarea este și ea rezultatul transferului expresiei a două realități. Spiritul cunoaște însă și cazul altor transferuri metaforice decît acele dintre expresia unei realități externe și aceea a stărilor și evenimentelor propriului nostru eu. Cînd vorbim de pildă despre *lună* ca despre un *scut de aur* nu operăm nicidecum un transfer personificant, deși facem o metaforă. Biese pare însă a nu cunoaște decît metaforele personificatoare. S-ar putea spune totuși că, în domeniul filosofiei, metaforele aparțin totdeauna acestei categorii. Exemplele pe care le-am spicuit în partea istorică a expunerii lui Biese și altele care li s-ar putea adăuga ne-ar face fără îndoială s-o credem. Antropocentrismul ocupă un loc dintre cele mai întinse în concepțiile filosofice mai vechi și mai noi. Totuși, antropocentrismul nu este o poziție obligatorie a spiritului cunoscător. El este apoi o poziție pe care spiritul, în etapele mai noi ale dezvoltării lui, tinde mai degrabă s-o elimine. Evident, există două atitudini, două gesturi ale cunoașterii. Unul din ele consistă în a modela realitățile externe după stările eului; celălalt în a modela stările eului după realitățile exterioare. Cel dintîi este gestul cognitiv al antropocentrismului, și este cu drept cuvînt judecat în raport cu aspirația sufletului de a cunoaște lumea, mai degrabă ca o pricină de eroare decît ca o metodă potrivită de cunoaștere. A regăsi neconținut eul în lume

înseamnă a ți-o ascunde pe aceasta din urmă. Cunoașterea ca stabilirea unui raport între eu și lucruri presupune realitatea autonomă a acestora. A cunoaște înseamnă a stabili o relație cu ceva deosebit de tine. A cunoaște înseamnă a ieși din tine, a te depăși. Antropocentrismul este însă reîntrare în tine însuși și, în raport cu scopurile imanente ale cunoașterii, o poziție cognitivă inadecvată. Împrejurarea a fost de mai multă vreme recunoscută și prezența elementului antropocentric în vechile sistematizări ale filosofiei a fost denunțată ca o pricină de eroare. Este adevărat că opera cognitivă a spiritului presupune reducerea treptată a necunoscutului la cunoscut. Dar sfera cunoscutului este aceea a experiențelor apropiate ale omului, nu neapărat ale stărilor lui interioare. Astfel, fizica hilozoistă, apărută în cetățile ioniene cu cinci și cu șase sute de ani înaintea erei noastre, reduce întreaga lume la apă și aer, la foc și pământ, adică la niște elemente pe care omul le găsește în cercul limitat al primelor sale explorări ale lumii externe, nu în sine însuși. Desigur, un Empedocles socotește că ceea ce pune elementele materiale în mișcare, ceea ce le face să se atragă sau să se respingă sînt niște forțe deopotrivă cu ale iubirii și ale urii în sufletul omenesc. Analogizarea personifiantă a lucrurilor, în cadrul acesta, pentru a obține noțiunea *forței*, ca ceva deosebit de *materie*. Dar o dată noțiunea forței cîștigată, întregul sens al dezvoltării spirituale ulterioare a fost s-o purifice de amintirile antropocentrice ale începutului. Astfel, cine compară conceptul forței în fizica hilozoistă și în mecanica lui Newton nu poate să nu recunoască progresul făcut tocmai în direcția eliminării elementului metaforic și personifiant. Analogia personificatoare a putut deci juca un rol în formarea primelor concepții ale spiritului omenesc, deși nu un rol exclusiv. Această metodă a pierdut apoi din vechea sa însemnătate, în măsura în care spiritul a cucerit domenii din ce în ce mai întinse ale lumii exterioare, încît re-apariția personificărilor în concepțiile mai noi este semnul unui arhaism spiritual, pe care critica filosofică se cuvine să-l cenzureze, nu revelația unor condiții permanente ale cunoașterii, așa cum Biese ar dori să ne facă s-o credem. Dar dacă metafora personifiantă nu este indispensabilă, alte forme ale ei sînt oare mai constrîngătoare în lucrările cunoașterii?

H. Bergson a afirmat-o o dată. În renumitul său articol asupra *Intuiției filosofice*, reprezentînd comunicarea pe care a făcut-o Congresului filosofic din Bologna, în aprilie 1911 (*La pensée et le Mouvant*, 1934), Bergson a susținut că toate sistemele filosofice originale se dezvoltă dintr-un fel de punct condensat, care conține virtualmente toată materia dezvoltărilor lor. Acest punct condensat



este intuiția filosofică, viziunea nouă a lucrurilor pe care filosoful o aduce omenirii și de care noi nu ne putem apropia decât prin intermediul unei imagini: imagine intermediară între simplitatea intuiției concrete și complexitatea abstracțiunilor care o traduc, imagine fugitivă și evanescentă, care obsedează, poate nebăgată în seamă, spiritul filosofului, care îl urmărește ca o umbră de-a lungul tuturor înconjururilor cugetării sale și care, dacă nu este intuiția însăși, se apropie de ea mai mult decât expresia conceptuală și cu necesitate simbolică, la care intuiția trebuie să recurgă pentru a produce „explicațiile” sale. Pentru a ne da un exemplu despre ce poate fi o asemenea imagine mediatoare și, desigur, metaforică, de vreme ce ea reprezintă, într-un chip relativ inadecvat, intuiția propriu-zisă, Bergson procedează la analiza sistemului lui Berkeley. La o primă vedere, diversele aspecte ale filosofiei lui Berkeley erau cunoscute cercetării filosofice mai vechi sau contemporane. Berkeley este un idealist nominalist, un spiritualist voluntarist și un teist. Redusă la aceste teze generale, nimeni n-ar mai putea recunoaște specificul filosofiei lui Berkeley, a cărei originalitate consistă tocmai în felul în care ea grupează amintitele teze și, mai cu seamă, în intuiția care le susține și în imaginea care o mijlocește pe aceasta. Potrivit acestei imagini, Berkeley percepe materia ca pe o *subțire peliculă transparentă* situată între om și divinitate. Această peliculă rămâne transparentă atâta timp cât filosofii nu se ocupă de ea și atunci divinitatea se arată printr-însa. Dar îndată ce metafizicienii sau chiar numai simțul comun, întrucât este metafizician, se ating de ea, pelicula își pierde strălucirea și subțirimea, devine opacă și formează ecran, pentru că niște cuvinte precum Substanță, Forță, Întindere abstractă etc. se strecoară în dosul ei, se depun ca un strat de praf și ne împiedică a percepe divinitatea prin transparentă. Imaginea este abia indicată de Berkeley însuși, deși într-un loc el spune în proprii termeni că „noi ridicăm praful și că tot noi ne plîngem că nu mai putem vedea”. Iată deci cum idealismul nominalist și teist al filosofului englez, observă Bergson, îndată ce este cuprins prin intermediul unei imagini, capătă viață și se afirmă ca o concepție originală asupra lumii. Imaginea metaforică era, pentru Biese, simburile însuși al concepției filosofice; ea este pentru Bergson mijlocul ei de a se comunica. Ceea ce unește totuși pe cei doi cercetători este sentimentul că gîndirea pură rămîne insuficientă față de scopurile filosofării, care trebuie să recurgă la fantezie pentru a se constitui sau cel puțin pentru a se comunica. Aproximarea aceasta provine din trunchiul comun pe care vederile lor au înflorit, cu rezultate și cu merite dealtfel inegale; deoarece unul este un cerce-



tător într-o problemă specială, pe cînd celălalt este un gînditor cu întinse repercusiuni în atîtea domenii ale culturii moderne. Spre deosebire de criticismul anterior al unui Kant, care tindea să separe domeniile și să le afirme în autonomia lor, trunchiul comun de care am vorbit este romantismul, a cărui tendință permanentă a fost să reasocieze domeniile, să înfrățească din nou filosofia și poezia, cugetarea rațională și fantezia. Printre produsele acestei înclinări este și afirmarea rolului pe care imaginea metaforică îl joacă în opera gîndirii sau a comunicării ei. Romantismul a fost o plantă viguroasă. Semințele ei au căzut departe. Astăzi încă întîmpinăm mereu studii care afirmă, cu vechea înclinare romantică, însemnătatea fanteziei și a imaginilor ei metaforice în speculațiile gîndirii.

Un astfel de studiu este acel al cugetătorului spaniol José Ortega Y Gasset, profesor de metafizică la Universitatea din Madrid, care în 1924 a publicat *Cele două mari metafore ale filosofiei* (pe care îl folosesc în traducerea germană cuprinsă în volumul *Buch des Betrachtens*, f.a.). Ortega este de părere, ca și Biese altădată, că metafora în filosofie are un rol constitutiv, nu numai pe acela al unui vehicul expresiv. „Întrebuințăm metafora, scrie Ortega, nu numai pentru a face comprehensibilă altora cugetarea noastră prin intermediul unui semn : metafora ne este indispensabilă și pentru a putea gîndi anumite obiecte dificile. Metafora este mai mult decît un mijloc al expresiei ; ea este un mijloc esențial al cunoașterii.” Spre deosebire de Biese, metafora nu este pentru Ortega neapărat personificare. Exemplele sale aparțin altor categorii de metafore. Stăpînind apoi un concept mai just al metaforei, potrivit căruia termenii care se înlocuiesc unul pe altul în transferul metaforic sînt însoțiți de conștiința relativei lor discrepante, Ortega ajunge să stabilească o interesantă deosebire între metafora poetică și cea științifică. Ambele spețe de metafore postulează o anumită identitate între două obiecte. Metafora poetică începe însă abia atunci cînd afirmă o identitate mai largă, mai totală dintre cele două obiecte ale comparației subînțelese decît realitatea lucrurilor ne-ar permite s-o facem. Metafora poetică conține în sine o exagerare care ne place, care vorbește puternic fanteziei noastre. Metafora științifică apare dimpotrivă atunci cînd pornind de la identitatea dintre două obiecte spiritul reține din ea numai atît cît este necesar pentru a capta unele fenomene, care s-ar refuza astfel cunoașterii noastre. Metafora poetică procedează deci de la mai puțin la mai mult, pe cînd metafora științifică procedează de la mai mult la mai puțin. Astfel cînd, descriînd o grădină, Lope de Vega numește țîșnitura de apă a unei fîntîni săritoare o lance de cristal,

imaginația noastră se complace să asimileze cele două obiecte mai mult decât realitatea o permite. „Frumusețea metaforei începe acolo unde sfârșește adevărul ei.“ Cînd însă un psiholog vorbește despre *fundul sufletului*, el știe prea bine că sufletul nu este un vas care ar avea un fund, dar prin această metaforă el ajunge să pună în lumină un strat de fenomene sufletești care „în structura sufletului joacă același rol ca fundul unui vas“. Cu conștiința acestui minus între identificarea obiectelor comparației subînțelese, procedează filosofii atunci cînd construiesc cele două mari metafore la care revin neconținut teoriile cunoașterii: metafora conștiinței ca o *tablă*, pe care se înscriu impresiile, și metafora conștiinței ca *vas*, în care ideile alcătuiesc un conținut. Multă vreme gnoseologia a folosit metafora conștiinței-table. Cînd însă Descartes a stabilit că „singura existență certă a lucrurilor este aceea pe care le-o oferă faptul de a fi cugetate [...] lucrurile au murit ca realități, pentru a renaște ca gânduri (*cogitationes*)“. Trecerea către metafora conștiinței-vas a deschis calea idealismului modern.

Importanța contribuțiilor analizate în urmă stă în faptul de a fi arătat că nu numai metaforele personificatoare pot avea un rol în filosofie. Pe de altă parte, părerile amintite mai sus par a pune o nouă problemă, absentă din discuția lui Biese: întrebarea dacă metafora este mijloc al cunoașterii sau numai al exprimării filosofice. Este drept însă că deosebirea între cunoaștere și exprimarea ei este destul de greu de făcut. Căci cunoștința nu este un conținut complet mai înainte de a trece în expresie. Ortega pare totuși să nege acest adevăr, mînat desigur de opinia foarte veche că expresia ar fi copia gândirii, după cum gândirea ar fi copia realităților. De fapt expresia este o etapă în procesul gândirii, etapa lui cea mai înaintată. Expresia nu este copia gândirii, ci organizarea ei cea mai desăvîrșită, încît întrebarea dacă metafora este cunoaștere sau numai expresie e pentru noi o falsă problemă. Cine exprimă un conținut mintal oarecare în forma unei imagini metaforice îl gîndește în același fel. Conținutul gândirii și forma exprimării ei sînt intim întrepătrunse și cu neputință de separat. Ce rost poate avea atunci să ne întrebăm dacă metafora este instrument de cunoaștere sau numai formă a exprimării acesteia? Mai potrivit este a ne întreba dacă imaginile metaforice sînt în adevăr mijloace ale gîndirii filosofice, dacă cu ajutorul lor cugetarea izbutește a capta fenomene noi, necunoscute mai înainte. Desigur, rolul metaforei în dezvoltarea gîndirii filosofice nu poate fi tăgăduit, dacă ne referim la mulțimea și însemnătatea împrejurărilor în care s-a recurs la serviciile ei. Istoria cugetării este solidară cu istoria fan-



teziei. Eforturile omului de a cunoaște s-au dezvoltat paralel cu eforturile lui de a vedea și de a închipui: aceste două eforturi au colaborat multă vreme și este probabil că își vor solicita reciproc serviciile și în dezvoltarea viitoare a spiritului omenesc. Totuși, este drept a spune că, dacă imaginea metaforică a fost adeseori un mijloc de a capta realitățile, uneori ea a fost tocmai un mijloc de a le ascunde sau de a le înțelege greșit. Astfel, pentru a ne restrânge la exemplele lui Ortega, metafora conștiinței-tablă a fost nu numai una din varietățile metaforelor gnoseologice, dar și aceea care ne-a mascat atîta timp anumite însușiri ale conștiinței. Așa, în toată lungă epocă în care conștiința a fost închipuită ca o tablă curată (*tabula rasa*), pe care vin de se gravează impresiile lumii exterioare, filosofia n-a putut sesiza caracterul activ al conștiinței, virtutea ei de a prelucra impresiile, funcțiunile ei spontane. Cine studiază istoria filosofiei asistă la îndelungile lupte purtate împotriva acestei metafore, mai înainte ca felul lucrurilor atîta vreme acoperit de ea să apară cu limpezime. Pe de altă parte, dacă metafora poate ajuta spiritul în opera lui de cunoaștere, progresele acestuia resimt uneori nevoia nu numai de a înlocui o metaforă prin alta, dar și pe aceea de a renunța la orice metaforă, de a cunoaște lucrurile prin mijloace pur noționale. În această privință este de amintit că una din metaforele cele mai vechi ale filosofiei (dar pe care Ortega n-o amintește în cercetarea sa) este metafora conștiinței-oglină.

Potrivit acesteia, lumea ar fi ceva deplin constituit, în momentul în care, prin simpla oglindire, conștiința ia cunoștință de ea. Se cunosc dificultățile filosofice legate de acest mod de a-ți reprezenta raporturile conștiinței cu lumea. Ele consistă în faptul de a atribui lumii ceea ce nu aparține decît reprezentării ei. Cînd oamenii au devenit sensibili la aceste greutăți teoretice, ei n-au înlocuit vechea metaforă a conștiinței-oglină printr-o metaforă nouă, ci au renunțat la orice transfer metaforic în lucrarea cunoașterii. Lumea se modifică necontenit prin munca omenească, prin acțiunea omului asupra ei, încît este absurd a spune că noi, oamenii, nu facem decît s-o oglindim. Dacă spiritul n-ar fi decît o oglindă, n-ar exista o istorie a cugetării. Imaginea lumii ar fi fost gata din primul moment, și de atunci ea nu s-ar mai fi schimbat. Există însă o istorie a cugetării, ale cărei diferite etape stau în legătură cu fazele de dezvoltare ale societății, cu modurile deosebite în care aceasta stăpînește realitatea, o modifică treptat pentru a o aduce în stăpînirea sa mereu mai completă și o cunoaște din ce în ce mai bine. Această împrejurare esențială este însă ascunsă de imaginea conștiinței-oglină, care se cuvine a fi elimi-



nată. Progresele cugetării impun deci cenzurarea concepțiilor imaginative ale spiritului, care trebuie să le înlocuiască sau chiar să renunțe la ele, atunci când ajunge să le înțeleagă ca pe o pricină de eroare. Pentru a folosi noi înșine o metaforă, vom spune deci că gândirea și fantezia, deși decurg adeseori paralel, nu sînt coextensive pe toată întinderea lor încît fantezia apare cînd ca o haină prea lungă a cugetării, incapabilă să modeleze toate formele ei, cînd ca o haină prea strîmtă, care cere cugetării s-o sfișie și s-o lepede.

(Fragment. În: Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, E.S.P.L.A., București, 1957, pp. 38—47.)

## ESTETICA

[Homo faber și artist ; arta ca sublimare a meșteșugului]

[...] Dar aci ne apare ceea ce cu bună dreptate s-ar putea numi paradoxul artei. Căci opera de artă este pe de o parte un fapt natural, ilustrînd o forță activă în întreaga serie a formelor și proceselor naturii, iar pe de altă parte ea este ceva izolat din natură și opus ei, ca tot ce este produsul tehnicii omenești. Tehnica reprezintă, în adevăr, aportul omului în realitate. Ea înfățișează apoi ceva opus naturii, ca una care față de mecanismul firii reprezintă produsul activității finaliste a spiritului. Tocmai această opoziție a artei față de natură o făcea suspectă în ochii lui Platon și determina renumita condamnare metafizică a artei pe care o pronunță marele filozof grec. „Înșelăciune și iluzie, scrie Platon (în *Sofiști*), alcătuiesc esența artelor, și scamatorii trebuiesc puși în același rînd cu sculptorii și pictorii, cu toți deopotrivă constituind categoria imitatorilor.“ Faptul de a fi în același timp natură și antinatură alcătuiește fondul așa-zicînd contradictoriu al fenomenului artistic și precizează locul lui în mijlocul realității.

Antinaturalismul artei rezultă mai întîi din faptul că operele ei par a fi imitația naturii. Dar imitația unui lucru nu îl dublează în toate cazurile. Imitația unui obiect nu este același obiect, produs pentru a doua oară, decît în anumite ocazii determinate. Astfel, între o sută de cărți imprimare în aceleași condiții sau o sută de monede din același aliaj și cu aceeași efigie nu putem stabili origi-

nalul și copia. Toate aceste obiecte alcătuiesc o serie absolut omogenă. Nu tot astfel în ce privește raportul dintre un portret sau peisaj și omul sau colțul de natură care le-a stat drept model. Între unele și altele există completă eterogenie. Tabloul nu este natura într-un al doilea exemplar. Nefiind însă natură, el este ceva în afară de natură și opus ei. Dar arta este ceva afară de natură și pentru faptul că producerea ei o simțim dependentă de aptitudinile omenești și de finalismul lor, iar nu de mecanismul forțelor naturii. O floare este pentru noi un produs mecanic al naturii, întrucât nu ne reprezentăm o conștiință care s-o fi gândit înainte de a o fi creat și care în acest scop să fi mobilizat și să fi condus anumite forțe și procese sufletești legate de o individualitate. Acesta este însă cazul operei de artă, care din această pricină ne apare ca ceva opus naturii. Apoi opera de artă este un întreg care își ajunge pe deplin, încît el pare cu adevărat izolat din natură. Am arătat în capitolul precedent că valoarea estetică și prin urmare bunul estetic, adică opera de artă, sînt scopuri absolute. Pentru punctul de vedere estetic, înlănțuirea evenimentelor pare că se oprește în fața artei și nu se continuă după ea. [...]

[...] Examinarea situației pe care o ocupă în mijlocul realității permite înțelegerea artei ca opera puterii plastice a naturii continuîndu-se în tehnica omului. Fiind în același timp natură și tehnică, arta reprezintă punctul unei încrucișări, domeniul unei interferențe. Dar cum poate să existe o realitate atît de contradictorie, aparținînd unor regiuni metafizice opuse, este o întrebare care prezintă greutate numai pentru cine socotește că genurile realului, ordinea lui immanentă cuprind în sine ceva ireductibil. Într-o demonstrație rămasă celebră, H. Bergson a arătat că „ordinea este un anumit acord între subiect și obiect; spiritul regăsindu-se în lucruri“. Iar dacă spiritul se poate oglindi în lucruri, fie prin caracterul lui de activitate spontană și inconștientă, făurind genul naturii, fie prin facultatea lui de a lucra după cauze finale conștiente, făurind genul tehnicii, este legitimă aspirația de a-și satisface nevoia de unitate, recunoscînd între ele domeniul intermediar al artei. Dealtfel, Im. Kant s-a oprit în *Critica judecării* în fața problemei estetice numai din nevoia de a mijloci între domeniul naturii și libertății, pe care celelalte critice le lăsaseră fără nici o legătură. În căutarea terenului de apropiere, i s-a relevat în cele din urmă arta ca „opera geniului care are aparența naturii“. Ireductibilitatea planurilor realului cedează îndată ce arta, manifestînd îndoita ei apartenență la natură și tehnică, sprijină prin dovada ei conștiința unității lui.



## 2. Formă și conținut

Definiția operei de artă ca produsul tehnicii apropiat de perfecțiunea naturii este parțială și are nevoie de completări. Acestea apar cu ușurință dacă după ce înțelegînd arta, spre deosebire de natură, ca rezultatul unei acțiuni finale, încercăm să împingem cercetarea mai departe. Artă prelucrează un material, dă o anumită organizație materiei sau datelor conștiinței și obține în felul acesta un produs care își are scopul și prețul în sine însuși. Subsumarea unui obiect în sfera valorii estetice, prin fapta artistului, îi imprumută aceste caractere. Împrejurarea a devenit limpede pentru noi încă din momentul în care am analizat valoarea estetică. Dar în acțiunea de constituire a operei se introduc și alte valori ale culturii omenești, a căror origine stă în sufletul artistului, în felul său de a înțelege și resimți lumea și viața. Artă prelucrează fără îndoială un material, dar acest material nu este inexpressiv, ci el este luminat și pătruns mai dinainte de semnificația anumitor valori, și numai astfel constituit întră el în lucrarea artistului. Se poate spune că, privită în totalitatea ei, opera de artă reprezintă produsul unei îndoite subsumări, a unor materiale în sfera feluritelor valori și ale bunurilor care rezultă în sfera valorii estetice. Un romancier care își propune să compună un roman dintr-un episod al vieții lui nu l-a trăit pe acesta ca un simplu aparat mecanic de înregistrare. A trăi nu înseamnă dealtfel a acumula materiale, dar în același timp a le alege și prețui în raport cu anumite valori. Un sens moral sau politic, teoretic sau religios se degajează din orice experiență făcută. Tot astfel un artist plastic, un pictor sau un sculptor nu își clădesc opera decît după ce au reactivat în realitate anumite valori latente. Înainte de a fi artist, creatorul de artă este un om capabil de a răsfrînge lumea într-un mod personal. Dar după ce a trăit înfățișările vieții și lumii în felul acesta, el le introduce în unitatea artei. Expresivitatea artei, adîncimea ei spirituală sînt făcute din aceste felurite valori de ordin eteronomic întreșute în unitatea ei. Din punctul de vedere al teoriei valorilor, opera de artă are așadar o structură ierarhică. Ea reprezintă subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice. Și ea devine un scop în sine, o unitate autotelică, numai după ce a înglobat o serie de alte scopuri și mijloace. Hrănită din substanța tuturor valorilor vieții, abia după aceasta artă se poate înălța la condiția mîndră și solitară a unui lucru care își ajunge. Structura ierarhică a operei de artă permite analizei să izoleze și să considere separat fie cuprînsul de valori pe care unitatea operei și-l subsumează, fie acțiunea acestei subsumări. După punctul de vedere pe



care îl adoptăm, opera de artă poate apărea fie ca un cuprins, fie ca o formă. Realitatea vie a artei respinge însă această distincție, deoarece conținutul operei nu apare decît în unitatea ei formală, și aceasta nu se întregește decît folosind conținutul. Împrejurarea a fost nesocotită cu ocazia renumitei polemici dintre formalisti și idealisti abstracți, care a umplut cu încrucișarea ei de argumente istoria esteticii în veacul al XIX-lea. Astfel, pe cînd pentru un Herbart și Zimmermann calitatea estetică a operei de artă se rezolva în simple raporturi formale, pentru un Schelling sau Schopenhauer ea consta în cuprinsul ideal pe care îl relevă. Conținutul, spunea Herbart, este în artă un element extraestetic. Opera artistică, arată Schopenhauer, există esteticeste numai prin ideea platonice pe care o manifestă. Între polii acestor poziții, adevărul s-a introdus prin soluția mijlocitoare a idealismului concret, reprezentat de un Hegel sau Vischer, pentru care opera de artă este sinteza indisolubilă a ideii cu forma, un cuprins ideal luminînd prin sensibil. Căci dacă idealitatea operei ar conține ea singură măsura ei estetică, nu s-ar înțelege de ce arta n-ar trăi mai departe în transcripția ei filosofică. Iar dacă opera ar exista esteticeste abia prin forma ei, nu se vede de ce orice formă n-ar putea organiza orice cuprins. Ambele ipoteze sînt însă deopotrivă de false. Dualitatea dintre conținut și formă are astfel un simplu înțeles teoretic. Ea este produsul unei lucrări de analiză care dispare în intuiția concretă a artei.

Distincția dintre formă și conținut, cu recunoașterea valorii estetice unuia singur din aceste momente, poate fi urmărită nu numai în teoriile esteticienilor, dar și în practica artiștilor. Sînt opere în care accentul este pus mai cu seamă asupra conținutului de valori extraestetice. Așa este „drama tezistă” a lui Al. Dumas-fiul. În același fel, H. Ibsen dădea lucrării sale literare înțelesul unei acțiuni morale. „A compune poetic, scrie el odată, înseamnă a ține judecată asupra sa și asupra semenilor.” Întreaga poezie modernă, spre deosebire de cea antică, era pentru un Fr. Schlegel caracterizată prin eteronomia ei estetică, prin predominarea caracteristicului, filosoficului, interesantului. „Numai la greci, scrie Schlegel, arta era deopotrivă liberă de constrîngerea nevoilor și de suveranitatea intelectului. Barbarilor însă frumusețea nu mai le este de ajuns. Fără înțelegere pentru finalitatea necondiționată a unui joc lipsit de scop, ei au nevoie de un înveliș străin și de o recomandare exterioară. Pentru toți ne-grecii arta este numai o sclavă a senzualității sau a rațiunii. Numai printr-un conținut miraculos, bogat, nou sau ciudat, numai printr-un material senzual, o reprezentare artistică poate să dobîndească pentru ei însemnătate și interes.” Generalizarea lui

Schlegel pare riscată, dar caracterizarea tipului de artă în care accentul cade asupra cuprinsului de valori extraestetice rămâne valabilă.

Spre deosebire de aceste opere de artă, sînt altele în care accentul cade tocmai asupra acțiunii subsumative în sfera valorii estetice. În rîndul acestora stau acele plăsmuiri artistice în care valoarea conținutului scade la minimum, întregul interes deplasîndu-se asupra operei de unificare estetică a unor elemente indiferente în ele însele. Astfel pentru un Th. de Banville, poezia se reducea la o simplă succesiune de rime perfecte și rare, între care legăturile versurilor devin puțin importante. În același fel schițează o dată Flaubert proiectul unei opere din care orice conținut să fie expulzat, în avantajul simplelor relații formale de stil. „Ceea ce mi se pare frumos și aș dori să fac, notează Flaubert în una din scrisorile sale, este o carte despre nimic, o carte fără legături exterioare, care s-ar ține ea însăși prin forța internă a stilului său, așa cum pămîntul se menține fără a fi sprijinit; o carte care aproape n-ar avea subiect sau cel puțin în care subiectul, dacă este cu putință, ar fi aproape invizibil. Operele cele mai frumoase sînt acelea în care există mai puțină materie.“ Această năzuință a revenit adeseori în arta modernă, și ea stă la temelia celui „purism“ artistic, ale cărui forme au fost atît de numeroase în ultimul secol. Trebuie, în fine, să distingem între acele opere de artă în care accentul este pus fie asupra operei ca un întreg necondiționat, ca un scop în sine, fie asupra drumului către acest scop, asupra acțiunii înseși de a-l obține. Acesta din urmă este cazul operelor de *virtuozitate*. Am spus că, spre deosebire de natură, opera de artă este produsul unei acțiuni finale a spiritului. Artistul propune un scop lucrării sale. Cînd acest scop este atins, opera de artă cere a fi apreciată în ea însăși, ca ceva care nu se mai subordonează unui scop care ar întrece-o. Este cazul operelor „pure“, al căror preț nu trebuie căutat în cuprinsul lor de valori, așa cum era cazul poeziei grecești pentru un Fr. Schlegel și cum devenise obiectul năzuinței unui Flaubert. Dar pînă a atinge acest scop în sine, artistul străbate un anumit drum, el dezvoltă o muncă de prelucrare a materialelor sale, o activitate tehnică. Operele de virtuozitate reclamă tocmai această fixare a prețuirii asupra mijloacelor, pe cînd operele interesante asupra conținutului, iar cele puriste asupra unificării lor estetice. Virtuozitatea este deopotrivă de indiferentă și cu privire la cuprinsul pe care îl manevrează și la rezultatul autotelic care trebuie să se înjghebeze în cele din urmă. „Virtuozitatea, scrie R. Hamann, se raportează numai la valoarea artistică a actului de a produce, nu la cuprins și la succes. De aceea aplicăm numai rareori această noțiune unei



opere care ni se înfățișează ca rezultatul unui proces devenit invizibil, ci mai mult acolo unde opera apare în același timp cu producerea ei rămasă accesibilă percepției, ca în cazul execuției unei bucăți muzicale sau ca în acela al majorității reprezentațiilor artistice.“

Dacă însă facem abstracție de aceste cazuri în care sau forma, sau conținutul au precădere, opera de artă reprezintă subsumarea unor valori felurite în unitatea estetică autotelică, luînd în consecință o formă sau alta. După cum materialul pe care un artist îl folosește hotărăște caracterul întregului, tot astfel și natura valorilor pe care le subsumează. Conținutul nu este indiferent într-o operă de artă. Solidaritatea conținutului cu forma este atît de mare, încît între una și alta există o relație funcțională permanentă. În una din contribuțiile cele mai adînci ale esteticii moderne, filosoful german G. Simmel a arătat în legătură cu operele avînd un cuprins religios deosebiri care apar după felul special al religiozității care le inspiră. Astfel, religiozitatea obiectivă a catolicismului, aceea care se dezvoltă în cadrul instituțional al Bisericii, cu lumea ei de simboluri transcendente, este în mare parte răspunzătoare de felul special al picturii Renașterii. Reprezentarea plastică a lui Dumnezeu și Isus, a Fecioarei și a sfinților, ca niște personaje dominînd din sfera lor sublimă lumea noastră, adevărați „prinți“ sau „împărați“, cum îi numește o dată iezuitul Oliva, manifestă transcendentalismul creștinismului în Sud. Personajele sfinte devenind însă în pictura lui Rembrandt oameni obișnuiți, grupați în scenele comune ale vieții, fac sensibilă religiozitatea panteistă a protestantismului, pentru care sensul religios nu se împlinește din închinarea adresată persoanelor sfinte care domină viața, ci din pietatea unei vieți închinată lui Dumnezeu chiar în momentele ei cele mai umile. [...]

Operele de artă realizate nu sînt, așadar, nici acelea pe care le-am numit mai sus „interesante“, nici acelea „pure“, nici acelea de „virtuozitate“, nici una din acelea care distrug unitatea organică a formei cu conținutul, prin accentuarea unuia sau altuia dintre acești factori. Realizate deplin sînt numai operele în care forma și conținutul fuzionează în intuiția lor concretă, adică operele *simbolice*. Concepția artei ca simbol implică o reprezentare determinată despre relațiile elementului care semnifică cu elementul semnificat, între semn și semnificație. Astfel de relații pot fi de mai multe feluri, numai una dintre ele fiind a simbolului. Există în primul rînd o legătură exterioară între semn și semnificație, și anume,



aceea a *alegoriei*. Statuile alegorice de femei care figurează pe soclul monumentului lui I. C. Brătianu, opera sculptorului Dubois, semnifică feluritele provincii românești. Semnificația nu este dată în cazul acesta o dată cu semnul, ea nu este fuzionată cu el. Spiritul nu le cuprinde în același moment, ci printr-un act de mediație, care îi permite să pășească de la semn la semnificație. Desigur, există și în cazul acesta o presiune a semnificației asupra semnului, o conformare a acestuia după natura cuprinsului pe care îl semnifică. Dar presiunea aceasta se exercită prin trăsături care în semnificație sînt întîmplătoare. Pentru că provinciile românești poartă nume feminine, sculptorul alegoric le va înfățișa ca femei. Există apoi alegorii în care înlănțuirea dintre semn și semnificație se face după un alt tip de asociație. Mediocra artă decorativă a Imperiului al doilea în Franța a răspîndit în multe interioare statueta unei femei ținînd în mînă o făclie : Adevărul. Făclia devine în cazul acesta un atribut întăritor al alegoriei, speculîndu-se analogia dintre lumina ei cu aceea intelectuală a adevărului. Există deci două tipuri de alegorii : *alegoria-personificație* și *alegoria-metaforă*. Simbolul implică într-acestea o altă relație dintre semn și semnificație. Interpenetrația lor este atît de intimă încît spiritul n-are nevoie de nici o mediație pentru a găsi pe cea din urmă în cel dintîi. „Comparați imaginea mîinilor în două portrete pictate de Tizian și de Rembrandt, ne invită Rodin. Mîna lui Tizian va fi dominatoare, în timp ce aceea a lui Rembrandt va fi modestă și curajoasă.“ Aceste valori etice sînt date nemijlocit în aparență. Spiritul le găsește fără a le căuta. Deosebirea dintre alegorie și simbol nu este însă totdeauna la fel de clară. Iată o pînză de Ferdinand Hodler înfățișînd doi copii puberi, o fată ale cărei forme gracile se ghicesc sub vestmîntul sumar și un băiat al cărui nud vestește viitoarea. Compoziția se numește *Primăvara* și manifestă prin titlul ei intenția pictorului de a întocmi o alegorie de tipul metaforic. Tabloul poate aparține însă și clasei simbolurilor, dacă ignorînd titlul lui și neinteresîndu-ne de el, intuim în tinerele corpuri care ni se înfățișează, în frăgezimea și ingenuitatea pubertății lor, valorile vitale care compun semnificația primăverii. Sînt apoi unele alegorii care ajung să se transforme în simboluri. Un pătrunzător psiholog al culturii franceze, profesorul german E. R. Curtius, a făcut odată următoarea observație : Numele „Franța“ îngăduie o personificare a patriei, pe care cuvîntul „Germania“ nu o autorizează. Figura „Germaniei“ nu este pentru noi ceva viu. Ea este o creație artificială, în timp ce „Franța“ trăiește, în conștiința franceză, sub trăsăturile unei femei eroice sau fermecătoare. Ea este

o ficțiune căreia expresiile limbii și efigiile cu care sînt decorate mărcile poștale, picturile și monumentele au sfîrșit prin a-i conferi un corp și o viață. Un orator opoziționist aruncă într-o zi aceste cuvinte guvernului monarhiei din iulie : „Franța se plictisește !” Și în 1914, mareșalul Joffre, intrînd în orașelul alsacian Thann, scrisese în proclamația sa : „Vă aduc sărutul Franței”. S-ar părea că în binecunoscuta figură feminină a Franței, un cetățean al Republicii intuiește nemijlocit sfera de valori morale și politice pe care le rezumă patria sa. Cînd așadar sculptorul Rude o înfățișează pe frontonul Arcului de Triumf, statura teribilă a Franței războinice poate avea pentru privitorii ei nu numai discursivitate alegorică, dar și profunzime simbolică. [...]

### *Arta și civilizația modernă*

Cercetătorii care au vrut să stabilească originea artei s-au izbit totdeauna de greutatea de a nu putea afla nicăieri o societate omenească în care arta, absentă cu o clipă înainte, să apară după aceea și prin puterea unor condiții determinate. O societate lipsită de activitate artistică este ceva cu neputință de găsit, atît în trecutul istoric și preistoric, cît și în prezentul etnografic. Istoria și întinderea artei coincid din această pricină cu întreg trecutul omenirii și cu întreaga ei varietate spațială. Dacă arta este însă nedezlipită de existența oamenilor în societate, rolul ei înăuntrul acesteia am văzut că se schimbă considerabil de la epocă la epocă și de la cultură la cultură. După cum am observat și la sfîrșitul capitolului consacrat eteronomiei artei la popoarele primitive, dacă arta nu deține conducerea spirituală a grupului, în schimb ea este forma în care se îmbracă toate manifestările lui. Vînătoarea și munca ogorului, pregătirile războiului și practicile rituale care îl întovărășesc acasă în timp ce el se desfășoară pe cîmpiile de luptă, ceremoniile legate de naștere și moarte, într-un cuvînt, toate momentele mai de seamă ale coexistenței sociale primitive sînt ocazii de artă. Ceremoniile și festivitățile moderne organizate în jurul vreunei împrejurări legate de viața statului sau de viața religioasă, de sărbătorile poporului și de amintirile națiunii, prilejuiesc uneori și printre noi manifestări artistice ale grupului. Dar ele sînt rare, intermitente și puțin însemnate, dacă le comparăm cu frecvența, continuitatea și importanța locului pe care astfel de manifestări îl dețin printre primitivi. Valoarea riturilor și sentimentul festivului se găsesc azi într-o incontestabilă decadentă. Individualismul și laicitatea societăților noastre au istovit cea conștiință simbolică a



vieții, care dădea altădată atîtora din manifestările ei colective o formă artistică.

Am arătat, pe de altă parte, că odată cu desfășurarea vieții istorice, observatorul are ocazia să noteze o treptată înlocuire a manifestațiilor de grup cu creațiile artistice individuale. Această transformare în evoluția artistică a omenirii marchează o decadentă a dansului, a pantomimei dramatice și a decorației, adică a tuturor artelor în care creatorul și contemplatorul sînt deopotrivă ființa colectivă a grupului. Odată cu această evoluție se schimbă și locul artei în întregul societății omenești. Arta nu mai este forma universală de manifestare a vieții sociale, ci o completare și o încununare a ei. Ostenelile vieții în societate și degradările muncii își găsesc în artă complementul lor cu virtuți de regenerare și înnobilare. Acesta este fără îndoială sentimentul burghezului modern care acordă cîteva ore pe zi unei lecturi literare sau care se hotărăște să-și petreacă seara într-un teatru sau într-o sală de concert.

Dar cu toate că în mod general aceasta a fost situația artei în civilizația modernă, se pot stabili și unele momente în care arta a aspirat la un loc de mai mare întindere, fără îndoială nu în sensul primitiv de prelungire a vieții sociale, ci în acela de conducere spirituală a ei. Prima oară lucrul s-a petrecut chiar în zorii civilizației moderne. Arta a jucat în timpul Renașterii un rol eliberator. Ea a lucrat ca o putere de smulgere din vechile cadre autoritative ale devoțiunii medievale. În felul acesta, arta a grupat în jurul ei și a servit toate finalitățile civilizației omenești în timpul Renașterii. Felul în care arta s-a comportat pentru a obține acest loc central și coordonator este deosebit de interesant, și el merită a fi notat aci. Cînd străbatem cetățile italiene, în care viața Renașterii a pulsat mai puternic, constatăm că activitatea artistică a veacurilor al XV-lea și al XVI-lea s-a dezvoltat într-o strînsă conexiune cu viața religioasă, ale cărei tendințe dominante în epoca anterioară căutau acum a fi slăbite și înlăturate. Renașterea alcătuiește o etapă de tranziție între tipul civilizației colective și anonime a Evului Mediu către civilizația individualistă a vremurilor noastre, de la regimul autoritativ la regimul libertății, de la mistică la știință. Marele agent al acestei prefaceri este arta, care se insinuează în formele vieții religioase, pentru a le sparge dinlăuntru. În catedralele închinete lui Dumnezeu se introduce acum reprezentarea omului și a naturii, cu o frumusețe caldă și sugestivă care își ajung. Gîndul este astfel rechemat din transcendent în immanent, în cîmpul lumii de aci, pe care este dat omului s-o cunoască prin știință, și libertății lui, s-o transforme după idealul de justiție al rațiunii lui.



În secolele următoare Renașterii arta pierde conducerea spirituală a civilizației europene. Artiști mari există fără îndoială și în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, dar luptele hotărâtoare ale spiritului se dau aiurea decât în câmpul artei. Impulsiunile primite din Renaștere se desăvîrșesc acum în filosofie și în morală. Numele reprezentative ale timpului nu mai trebuiesc căutate în rîndul pictorilor și al sculptorilor, ci în acela al gînditorilor și al literaților. Cîteva din genurile artistice ale Renașterii se continuă în disciplinele morale create acum sau redescoperite. Portretul în care excelase un Rafael sau un Tizian, un Holbein sau Dürer devine analiza morală a omului în clasicismul francez. Continuatorii cei mai interesați ai portretiştilor Renașterii sînt poeții dramatici și moralisții Franței. Aceeași cunoaștere imanentă a omului se continuă de pe pînzele acelora în teatrul lui Racine și Molière, în cugetările lui Pascal, în maximele lui La Rochefoucauld și chiar în aforismele, butadele și anecdotele lui Beaumarchais, Rivarol și Chamfort. Natura care mijise în orizontul pînzelor Renașterii invadează întreaga scenă a tabloului în pînzele unui Rubens și Jordaens, Claude Lorrain și Poussin. De aci ea se revarsă în inspirația poezilor și devine problemă pentru filosofi. Dacă, astfel, Rousseau descoperă natura în literatură, împrejurarea se datorește fără îndoială faptului că privirile sale fuseseră educate mai înainte de către pictura peisagistă a Nordului și a Franței. În această atingere și prin analogie cu natura divinizată, recunoaște Rousseau prețul naturii în om, pe care o opune convențiilor elaborate în viața de curte a vechiului regim. Democrația a însemnat în intenția făuritorilor ei moderni o reapropiere a omului de natură, o încercare de restaurare a vechiului Adam, împotriva tuturor falsificărilor bunei lui naturi primitive și a tuturor nedreptăților pe care veacurile le-au îngmădit în contra lui. Imanentismul artei Renașterii ajungea la această îndepărtată consecință. În timp însă ce aceste urmări se desfășurau către un punct cu totul opus aceluia care le generase, nevoile timpului împinseră din nou arta către postul ei de conducere. Lucrul s-a întîmplat la începutul veacului trecut, în filosofia romantică. Niciodată nu s-au pronunțat despre artă cuvintele unei prețuiri mai înalte decât în acea Germanie de acum o sută de ani, unde la umbra fiecăreia din micile ei universități provinciale trăia cel puțin cîte un om practicînd religia artei și metafizicii. Îndrumările imanentiste desprinse din arta Renașterii produsera o cunoștință mecanicistă a lumii, care lăsa nesatisfăcută o aspirație vie în sufletele acestor visători. Muzica simfonică și muzica de cameră le făcea tangibilă o realitate care nu se

putea rezolva în ecuațiile științei. Contemplarea artei grecești, redescoperită pentru Germania de către Winckelmann, într-o mică Renaștere pe seama ei, le aducea în față exemplul unei lumi de armonie, ridicându-se sublimă peste contrastele și sfișierile lumii în care trăim noi. Din aceste experiențe se dezvoltă, pe de o parte, reprezentarea artei ca un mijloc de cunoaștere a realității esențiale a lumii, pe de altă parte, înfățișarea ei ca un mijloc de conciliere a ideii cu sensibilitatea, ca un loc de aplanare a divergenței universale și deci ca o țintă a întregului proces al lumii. Cine studiază filosofia lui Schelling se poate pătrunde astfel de adevărul că întreaga realitate există pentru a produce opera de artă și că nu este viață omenească mai bine împlinită decât aceea închinată cultului ei.

Același lucru în ce privește consecințele etice ale Renașterii. Ideea autonomiei raționale a persoanei își aflase în morala kantiană întemeierea ei cea mai adâncă și consecințele ei cele mai îndepărtate. Dacă omul își găsește în rațiunea proprie principiul voinței lui morale, se înțelege atunci că toate determinările eteronome care i se pot asocia nu fac decât să corupă valoarea pură a faptei. Binele trebuie deci făcut nu numai în afara înclinațiilor, dar chiar împotriva lor. Această aspră morală a luptei cu sine însuși putea câștiga admiratori, dar nu și adepți. Țintele morale ale omenirii se arătau deci mai bine servite încercând să ne deschidem drumul către ele prin ajutorul cald și încântător al artei. Artă are în adevăr virtutea de a pune în acord în sufletul nostru sensibilitatea cu rațiunea. Senzualitatea materiei ei se temperează prin forma rațională care o ordonează. Ispitindu-ne fără josnicie și disciplinându-ne fără să găsească în noi împotrivire, arta îi apărea lui Schiller drept adevărata educatoare morală a genului omenesc. *Scrisorile asupra educației estetice*, ca și strofele poemei *Die Künstler*, a cărei frumusețe provine nu din forma ei didactică, ci din curățenia sufletului pe care îl simțim animând-o, indică arta la locul de conducere spirituală a omenirii și îndrumând un viitor în care marile ei intuiții armonioase să se transforme în certitudini ale rațiunii și în drepte așezări ale cetății.

Romantismul n-a izbutit însă să promoveze o civilizație europeană bazată pe artă. Gîndul stăpînirii naturii prin tehnică și al reformei sociale după idealul rațiunii a fost printre îndrumările generale ale secolului mai puternic decît estetismul romanticilor. Rezultatul acestui îndoit gînd a fost, pe de o parte, mașinismul, pe de alta, democrația veacului al XIX-lea. Raportul mașinismului și



al democrației cu arta a fost în primul moment negativ. Mașinismul înlocuind în ordinea obiectelor utile creația individuală a meșterilor-artiști de odinioară cu produsele fabricate în serie, a coborât în mod simțitor nivelul artistic al mediului în care oamenii se mișcau. Un om al Renașterii care pătrundea printr-o poartă sculptată în locuința sa și găsea aci o ambianță de lucruri frumoase și cu grijă executate, arme, mobile, vase și cărți înnobilate prin pecetea lor stilistică, trăia sub vraja unei sugestii de artă pe care nici n-o bănuiau modernii, înconjurați cum erau de obiecte reci și inexpresive, produsele muncii fără fantazie a mașinii. Democrația, la rîndul ei, a imputinat conținutul artistic al vieții moderne. Căci arta trecutului trăia într-o măsură precumpănitoare din magnificența principiilor și a nobililor. Puternicul sentiment despre sine al căpeteniilor politice, religioase și militare se manifesta în afară, pentru a se reprezenta, prin acele palate rezidențiale, catedrale și mauzolee și prin toate podoabele artistice care le umpleau cu profuziune. Strălucirea artei în vechiul regim era corelatul extern al măreției pe care stăpînitorii țărilor apusene o concepeau despre ei și doreau a o impune și a o face respectată de către popoarele lor. Cînd, așadar, democrația stinse fenomenul conștiinței princiare și nobilitare, valoarea artistică a civilizației europene diminuează în consecință. În locul palatelor de reședință, al catedralelor și mauzoleelor, democrația industrialistă a veacului al XIX-lea înălță construcțiile triste și monotone ale fabricilor și locuințelor de lucrători, care dau primei întîlniri cu împrejurimile marilor orașe caracterul unei adevărate restriști sufletești. Din înseși aceste feluri de a fi ale mașinismului și democrației se impune însă nevoia artei în viața modernă. Muncitorul industrial al epocii noastre este în adevăr o ființă al cărei centru de viață nu coincide cu centrul interesului său. Munca fără inițiativă, fără inventivitate și fără bucurie din industriile timpului lasă libere și neocupate interesul și pasiunea lucrătorului contemporan. Acest interes își caută deci un punct de aplicație în afară de cercul ocupațiilor profesionale. Dacă masele moderne s-au putut organiza politicește, împrejurarea o explică desigur disponibilitatea sufletească a omului rămas nesolicitat mai adînc de munca sa. Politica e însă una din formele mai demne de viață care pot împlini vidul existenței industriale. Forme mai frivole sau josnice pot concura cu aceasta, constituind o adevărată primejdie pentru viitorul civilizației noastre. Artă apare în aceste condiții pentru a da noblețe și farmec unei vieți care nu le poate cuceri în desfășurarea ei cotidiană.



Pe de altă parte, masele democratice au început să simtă la un moment dat că munca de stăpînire tehnică a naturii, în serviciul căreia se găseau ele, și practica libertăților politice, puse în serviciul lor, nu puteau alcătui scopul însuși al vieții moderne. Am distins altădată între valori-mijloace și valori-scopuri. Tehnica stăpînirii naturii este o valoare-mijloc. Căci încercăm a aduce natura în puterea noastră pentru a realiza pe această temelie de siguranță valori mai înalte și autonome ale sufletului omenesc. Tehnica este suma mijloacelor prin care obținem și sporim avuțiile economice. Avuțiile sînt însă scopuri numai pentru avari. Pentru o conștiință normală, ele sînt baza unor năzuințe care le întrec. [...] Este adevărat că civilizația noastră a fost definită ca o civilizație a mijloacelor, ca o civilizație faustică, în care frumusețea voinței încordate își ajunge sieși. Riscăm însă să ne rătăcim în absurditate dacă hărniciei noastre îndreptate către fapte nu izbutim să-i dăm scopul unei valori nedepășite.

Nu putem arăta cu siguranță care va fi caracterul civilizației viitorului, în legătură cu care valoare-scop, adică, se va determina felul ei. S-ar putea întîmpla însă ca arta să ocupe din nou un loc și să fie chemată a îndeplini o funcțiune asemănătoare cu aceea pe care și-a asumat-o de două ori în decursul civilizației moderne. Putere zdrobitoare și călăuzitoare în Renaștere și Romantism, s-ar putea întîmpla ca arta să fie chemată din nou la acest rost. Sforțarea de organizare a vieții moderne e posibil să ia forme estetice. Ceea ce trebuie arătat, deci, este că această orientare a fost formulată uneori și că ea stă atît în planul de realizări, cît și în posibilitățile timpului nostru.

Încă de la sfîrșitul secolului trecut, două mari spirite reprezentative au simțit aceasta. Leon Tolstoi în Rusia și John Ruskin în Englitera au cerut artei o intervenție înnobilitoare în viața poporului. Artă vremii sale o resimțea Tolstoi desolidarizată de viața poporului, plină de tendințe antisociale, izolată în estetismul ei. Artiștii trebuie să părăsească aceste căi. Ei trebuie să se înapoieze în mijlocul poporului, să-i răsfrîngă viața și să-i vorbească limba lui, propagînd în focul emoției artistice spiritul iubirii de oameni și de Dumnezeu. Minunatele *Povestiri populare* ale lui Tolstoi sînt rodul acestei orientări și pilda pe care marele rus o dădea artiștilor contemporani. În același fel, John Ruskin prefera și propunea ca exemplu, dintre marile varietăți ale artei trecutului, pe aceea plină de cucernicie și puritate sufletească a pictorilor prerafaeliți. Pe cînd însă Tolstoi dorea o coborîre a artistului în popor, Ruskin

preconiza o înălțare a poporului către creațiile superioare ale artei. Nădejdea bună a profetului-estet socotea că multe din dizarmoniile civilizației noastre industrialiste vor dispărea îndată ce se va întinde și întări influența armonioasă a artei. Din cuvântul lui Ruskin au pornit toate acele inițiative de popularizare a artei, prin răspîndirea de bune reproduceri din capodoperele trecutului, prin înmulțirea ocaziilor în care insul din popor poate cunoaște și înțelege realizările cele mai desăvîrșite ale artei, prin reforma estetică a imprimeriei etc. În același timp, propaganda ruskiană a stat la originea mișcării de înălțare artistică a industriei caselor, a mobilierului și a ustensilelor, în curentul căreia timpul nostru își caută stilul său. Interesul modern pentru arta primitivă se aprindea la rîndul lui din constatarea că triburile negre sau indiene izbuteau mai bine ceea ce popoarele moderne și civilizate încercau să cîștige pentru ele. Dacă, pe de altă parte, democrația în faza ei de luptă și afirmare a putut părea că se dezvoltă împotriva artei, este drept a spune că în faza ei de consolidare democrația întreține o multiplă relație cu artisticul. Este drept că, odată cu înlăturarea claselor nobiliare, dispărea un factor artistic constructiv de mare importanță. Dar dacă palatele se împutină, crescuse în schimb marile lucrări comunale și naționale. Astfel de lucrări s-au realizat pe o scară mai mult sau mai puțin întinsă în toate marile centre moderne de aglomerație, pentru a da poporului cadrul de viață și activitate corespunzătoare importanței sentimentului de sine. Simțul măreției a trecut din conștiința nobilitară în aceea a poporului, și capitalele moderne îl manifestă în lucrările lor de interes public. Sensibilitatea generatoare de artă a monumentalului n-a decăzut astfel în democrații. Ea își găsește numai un alt teren de aplicație în lucrările comunale, care au schimbat fața capitalelor moderne în ultimul veac.

Lucrărilor comunale li s-au asociat lucrările naționale. Cine străbate peisajele țărilor moderne are prilejul să admire profuziunea acestor lucrări, care adaugă frumuseții naturii frumusețea artei. Șosele și poduri, consolidări și îndiguiri introduc în peisaj accentul intervenției umane, transformînd chipul antic și sălbatic al planetei noastre într-o figură umană și apropiată, în care simțul nostru social îi place să se regăsească. Alternarea sălbăticiunii și elementarului cu lucrările științei și civilizației desfășoară sub ochii călătorului însăși drama modernă a îngenunchierii naturii. Acest element estetic al peisajului crește în fiecare zi.

Tehnica, la rîndul ei, nu se împotrivesc artei decît în formele ei grosolane și începătoare. Pe măsură însă ce mijloacele se coordo-



nează mai bine cu scopurile și duritatea materialelor devine mai flexibilă prin intervenția unui utilaj mai ingenios, perfecțiunea artistică se poate asocia într-un grad oarecare cu produsele mecanice ale tehnicii. Crearea industriilor artistice a devenit astfel de la sfârșitul veacului trecut una din preocupările cele mai interesante al epocii noastre. După cum observă Werner Sombart, există chiar o sumă de industrii artistice, precum a mobilierului, a pietrelor prețioase, a porțelanului și a sticlei, a legăturilor de cărți și a reproducerilor de tablouri, în care s-au realizat progrese superioare aceloră din alte vremuri. [...] Tendințele omului modern, ale tipului reprezentativ al civilizației în care trăim nu pot fi de altfel adversare artei. Dacă este adevărată formula care s-a propus pentru caracterizarea lui, dacă modernul este în realitate un *homo faber*, o ființă orientată către producerea de utilități, printr-o seamă de funcțiuni specializate pentru aceasta, atunci arta trebuie să găsească în sufletul acestui om un bun teren de cultură. Aptitudinile inventive, îndemânarea și fantazia se dezvoltă în mod firesc în talentul creator de artă. Între *homo faber* și artist nu există o prăpastie de însușiri sufletești. Arta nu este, în definitiv, decît sublimarea meșteșugului în joc. Materialele greoaie și inexpresive atîta timp cît se găsesc în mîinile producătorului începător, capătă viață, plasticitate și expresie în măsura în care inventivitatea și îndemînarea lui sporesc. Adaptarea penibilă a unor mijloace la un scop este întrecută în acest moment, și spiritul poate atunci să se avînte, dincolo de producerea utilităților, către libera creare de forme frumoase. Arta este în cazul acesta adevărata continuare a meșteșugului. Dacă industrialismul în prima lui fază a răspîndit în lume o înspăimîntătoare puzderie de obiecte urîte, poate că lucrul se datorește numai structurii nedezvoltate, primitive a omului *faber*. Dar poate că frumusețea va fi rechemată printre noi tocmai prin rafinarea structurii acestuia. Frumusețea obiectelor care alcătuiesc ambianța noastră de viață era în trecut rodul muncii meseriașului individual. Este însă permisă speranța unui timp în care mașina să fie astfel construită și manevrată încît ea să atingă pentru multiplicitatea obiectelor seriate nivelul relativ al creațiilor individuale de altădată.

(Fragmente. În : Tudor Vianu, *Estetica*, Editura „Minerva”, București, 1968, pp. 73—74, 75—76, 79—83, 84—86 și 204—212.)



# ARTA CA PLĂCERE A ARTIFICIALITĂȚII

*[O rețea fără sfârșit de expresiuni  
a unei realități care crește și ea  
odată cu mijloacele ei de expri-  
mare]*

[...] *Arta e oarecum o tehnică ce și-a uitat scopul. Nu o mai preocupă decât revelarea anumitor sensuri, cu ajutorul simbolurilor.*

Imboldul pentru care creăm simboluri poate fi foarte variat. Poate avea drept sursă la început un impuls de ordin religios ori magic, o dorință de a crea obiecte materiale menite să concretizeze ori să supraviețuiască unor forțe sau situațiuni inefabile, inexprimabile, de natură pur mistică. Alteori, simbolurile pleacă de la o tendință ludică, o nevoie de distracție reprezentând un joc de imitație, ca o ușurare în momente neacaparate de grija vitală. Alteori ele servesc ca mijloace de comunicare socială, cum e cazul limbajului. Combinate, aceste năzuinți duc la acea acțiune fabulatorie în care omul visează marile viziuni mitologice ale realităților presimțite dincolo de simțuri. Poate fi vorba de asemeni de acea acțiune fabulatorie așa de obsedantă la copiii care-și spun singuri povești în care cred, sau la oamenii primitivi, sau la unii romancierii care trăiesc cu eroii lor ca într-o societate autentică. Rostul principal al simbolului însă e acela de a acorda sensuri lucrurilor. Simbolul poate fi obiect, cuvânt, insignă, sunet, culoare, formulă chimică ori matematică.

Totuși, simbolul trebuie deosebit de semn. Acesta indică o expresie convențională, aplicată unui lucru în vederea unui anumit înțeles pe care voim să i-l dăm. Între simbol și lucrul ori fenomenul pe care vrea să-l exprime, nu este numai o legătură arbitrară, convențională, impusă doar printr-o înțelegere comună. Simbolul e și semnificația de *analogie*, de afinitate între forma pe care o reprezintă și obiectul reprezentat. O culoare aleasă pentru un steag, un pseudonim, o insignă a unei societăți sportive nu sînt decât semne. Între ele și obiect nu e nici o legătură naturală. Cînd vreau să simbolizez însă ideea unei fericiri pătată de suferințe spunînd că orice trandafir nu e lipsit de spini, între formă și fond e un raport de analogie.

L. Brunschwig cu dreptate spune că simbolul se opune semnului prin aceea că el posedă o putere internă de reprezentare. Deosebirea a fost văzută, înainte, de către Hegel. Semnele sînt alese la întîmplare. Între ele și obiectul semnificat nu e nici o legătură organică. Alegerea semnului e arbitrară și impusă prin convenție. Formule din chimie ori algebră nu sînt simboluri, ci doar semne. Între ele și noțiunea exprimată nu se poate stabili nici un fel de analogie. Totuși prin repetiție și obișnuință, prin experiență socială și tradiție istorică, semnele se apropie de obiectele pe care le exprimă într-atît încît se încorporează lor, stabilesc cu ele legături așa de strînse, încît cu timpul devin simboluri. „Sînt, dacă vrei, parveniții din lumea simbolurilor, dar niște parveniți care și-au cîștigat titlurile lor și și-au făcut situație astfel, încît au șters ceea ce era contingent și arbitrar în originea lor. [...] Porumbița cu ramura de măsline în cioc, care a venit pe arca lui Noe, a luat sensul simbolului păcii, fiindcă vestea sfîrșitul potopului și al furiei lui Iehova, dar nu era în fond, prin ea însăși, mai simbolică decît crucea.” (G. Dumas, n.n.). Astfel, asociații strînse și repetate de generații transformă simple semne în simboluri. La început, ele nu oferă nici o analogie cu lucrul reprezentat. Dar din cauza strînsei lor legături, o anumită semnificație psihologică apare. Culorile unui drapel nu conțin un sens special pentru caracteristica unei națiuni. Cu timpul însă ele se confundă cu națiunea reprezentată, devenind simbolul acesteia.

Unele analogii pe care le exprimă simbolul sînt evidente și ușor de prins de către oricine. Altele sînt cu mult mai indirecte, indică corespondențe ascunse nebănuite, care nu se pot prinde cu ușurință. În aceasta stă misiunea poezilor și a artiștilor; de a ne indica raporturi de analogie pe care noi nu le vedem.

Cuvintele, considerate izolat, cînd exprimă direct o noțiune, sînt mai degrabă semne decît simboluri. De cele mai multe ori însă ele exprimă figurat esența unui fenomen ori a unui obiect. A gîndi se exprimă la origine prin cuvîntul a cîntări (*pensare*), a înțelege prin a prinde sau cuprinde (*comprehendere*); noțiunea de simplu prin imaginea unui obiect cu o singură cută (*simplex*) etc., etc. Cuvintele exprimă în fond, prin metafore, analogic sensul unei acțiuni. În această privință, ele au fost simboluri. Convenția socială precizează, cel puțin pentru o epocă dată, înțelesul cuvintelor. El se fixează, se sclerozează. Puterea de expresie a limbajului scade.

Bergson a arătat cum cuvintele destinate a exprima concepte sociale nu pot indica nuanțe ori stări în devenire. El cere ca sensul să iasă din utilizarea cît mai simbolică a raporturilor dintre



cuvinte, sau din întrebuințarea imaginilor luate prin comparații din toate domeniile gândirii, adică a simbolurilor.

Prin evoluția sa semantică, o limbă schimbă mereu sensul simbolic al cuvintelor. Dar mai ales prin producția literară, poetică, prin care scriitorii forțează analogiile uzate, le depășesc, indică altele noi, le înmulțesc și prefac complet materialul simbolic al unei limbi într-un moment dat. Același lucru și cu simbolurile pe care le reprezintă culorile ori sunetele. Sensurile uzate sînt părăsite. Noi asociații, noi analogii le iau locul. Alte raporturi de asemănare sonoră ori vizuală se stabilesc și puterea de exprimare a materiei artistice se îmbogățește neconținut.

După cum ingeniozitatea practică a „construcțiilor-instrumente” perfecționează confortul vieții practice, tot așa inventivitatea „construcțiilor-simboluri” rafinează la infinit multiplicarea relațiilor de analogie între lucruri și fenomene și țese o rețea fără sfîrșit de expresiuni a unei realități, care crește și ea odată cu mijloacele ei de exprimare.

Nu e vorba aici, bineînțeles, de concepte sau de noțiuni cu caracter logic ori științific. Acestea sînt ori semne, ca în algebră sau chimie, ori noțiuni abstracte a căror natură se sprijină pe un mecanism de subsumare și de generalizare, nu de analogie, de prindere a sensului prin comparație, ca în cazul simbolurilor. Din toate construcțiile artificiale, arta nu se interesează astfel nici de instrumente, nici de semne, nici de concepte. Ea reține numai simbolul, cu puterea lui de indicare a unui sens sprijinit exclusiv pe analogie. Și iarăși trebuie adăugat că această revelație a unui raport de analogie nu e descoperită în natura simbolului prin operații de rațiune discursivă, ca în judecățile cunoscute în logică sub numele de judecată de analogie, ci imediat, implicit și nemijlocit, pe cale intuitivă. Judecățile de analogie descopăr treptat relația de asemănare; simbolul o prinde prin *revelație* instantanee.

Din punct de vedere al valorificării, criteriul de apreciere al instrumentelor e în funcție de mărimea serviciului adus, de gradul de soluționare al unei nevoi. Tot același e și criteriul ce trebuie aplicat semnelor ori conceptelor științifice, care urmăresc, fie chiar sub forma căutării adevărului sau a verificării unei ipoteze, tot un interes, mai mult ori mai puțin practic. Criteriul de valorificare al simbolurilor nu poate fi altul decît gradul de perfecționare al semnificării, adică desăvîrșirea construcției, considerată în ea însăși, independent de orice folos adus. Ceea ce ne interesează în acest gen de construcțiune e grija ca ea să fie bine făcută, exact executată, complet realizată în sensul intenției inițiale sau al voinței de formulare. [...]



Emoția căpătată de la o producție artificială nu mai e în raport decît cu felul sau calitatea procedeului întrebuintat. Chiar în raport cu conținutul, ea poate avea intensitatea unei emoții propriu-zise.

Nietzsche a putut să spună că „obiecțiunile mele contra lui Wagner sînt fiziologice; respir cu greutate, piciorul meu se supără și se revoltă; stomacul meu protestează, de asemeni, inima, circulația sîngelui, viscerele. Corpul meu în întregime cere muzicii o ușurare; ca și cum toate funcțiunile animale ar trebui accelerate prin ritmuri ușoare, îndrăznețe..., ca și cum viața de aramă și plumb ar trebui să-și piardă greutatea sub acțiunea melodiilor aurite, delicate și dulci ca untdelemnul.“ Dar Nietzsche, probabil, se înșela. Cercetări mai atente au arătat că toată întovărășirea organică descrisă de W. James în cortegiul unei emoții obișnuite lipsește tocmai din emoția artistică. Evident, cînd asistăm la reprezentarea unei tragedii, nervii noștri pot fi puternic zguduiți. Dar emoția căpătată prin arta dramatică nu se poate compara cu stările afective obținute în contact cu celelalte arte. Spectacolul dramatic se apropie de viață. Într-o privință e chiar un crîmpei de viață care se desfășoară dinaintea noastră. Elementul simbolic al ficțiunii e aproape înlăturat. Vedem aievea în fața noastră oameni zbuciumați, suferind. Conștiința ficțiunii se pierde ușor, și identificarea cu viața reală ne poate da emoțiuni propriu-zise. În schimb, artele particulare (desprinse din dramă, care, la origine, le cuprinde de-a valma pe toate), arta plastică, dansul, muzica, poezia nu ne pot zgudui ca situațiile naturale din viață. S-au făcut cercetări experimentale asupra emoției muzicale. Efectele produse țin mai mult de intensitatea sunetelor, decît de formele artistice în care ele sînt legate. Excitația produsă de ascultarea unei bucăți muzicale, așa cum au dovedit-o experiențele lui Féré, Binet, Weld, prezintă o modificare organică și cenestezică de mică importanță. Funcțiunile fiziologice se păstrează în ritmul lor normal. Viscerele noastre nu se frămîntă în mod deosebit, așa cum pretindea Nietzsche. Tonalitatea afectivă pe care o simțim în audierea muzicală nu e determinată de senzații organice ca la celelalte emoțiuni. „Calitatea propriu-zis muzicală a plăcerii muzicale nu pare a se înscrie în organism prin urme care să poată fi citite.“ (H. Delacroix, n.n.) Dacă muzica, care e cea mai afectivă dintre arte, nu produce în noi o prea mare modificare cenestezică, cu atît mai puțin alte arte, ca pictura, dansul ori poezia.

Adevărul e că furtuna afectivă nu poate fi stîrnită de o situație artificială, de al cărei caracter fictiv sîntem conștienți. Atitudinea

noastră subiectivă la o situație artificială obiectivă se traduce prin aceea că sentimentul aparenței ne apare ca un fel de corelat al sentimentului de realitate. Sufletul nostru e împărțit din acest punct de vedere în două jumătăți : una crede în realitate și lucrează ca atare, o alta exclude categoric realitatea. Meinong a arătat că există judecăți perfecte formulate din punct de vedere logic, dar cărora le lipsește credința în existența lor reală. El le numește „*Annahmen*“. Tot așa în fața percepției stă iluzia, în fața sentimentului real, sentimentul ideal, în fața dorinței proprii dorința fan-tezistă etc. Sentimentul ficțiunii se opune sentimentului serios. Max Dessoir crede că sentimentul artificialității e datorit unui alt fenomen. Percepția e o reunire de mai multe feluri de senzații, care se comple-tează unele pe altele. Masa din fața mea există în mod real, fiindcă pot nu numai s-o văd, dar și s-o pipăi, s-o aud răsturnându-se etc. Un simț controlează pe celălalt ca să confirme o existență reală. Dar o masă pictată se adresează unei singure senzații : aceleia vizuale. Eu nu pot s-o pipăi, nici s-o aud. O stafie pot numai s-o văd. N-o pot simți și cu celelalte simțuri, care, completind datele vizuale, completează și verifică în același timp realitatea existenței.

Faptul însuși că fiecare artă se adresează unei singure senzații ii și dă caracterul de ficțiune. O reprezentare rămâne mai uni-laterală, mai mărginită, mai săracă decât o percepție. Firește, și sentimentul pe care reprezentarea îl trezește e mai fad, mai cloro-tic, mai puțin impetuos ca acela pe care-l provoacă o percepție. De aceea, nu numai noi, spectatori sau contemplatori de artă, avem stări emotive mai puțin violente, dar chiar creatorii, a căror răceală sufletească e cunoscută, nu se pot „ambala“ prea mult pe ficțiu-nile imaginației lor.

Atunci, care e natura plăcerii pe care construcția artificială o trezește în noi ?

De la Schopenhauer încoace, s-a vorbit mereu de seninătatea contemplației. Aceasta se ridică la o stare vecină cu extazul. Eli-berați de orice greutate care să ne apese, emoția artistică ne dă o impresie de plutire eterică în sfere separate, deasupra a tot ce e pămîntesc, meschin, vulgar.

Dezbrăcată de metaforele sale cam metafizice, în linii generale, această descriere a plăcerii estetice e justă. Sentimentul de ușurare, de seninătate și eliberare e datorit faptului că ficțiunile permit suspendarea urgenței vitale. [...]

A reuși estetic în viață înseamnă a-și alege mijloacele. Astfel, arta subordonează scopul mijlocului. Mai bine deloc, decât în con-



diții urite, își zice estetul în fața celui mai interesant avantaj. Înălțurarea finalității nu e posibilă decît fiindcă se urmărește o creație artificială. [...]

(Fragment. În : Mihai Ralea, *Explicarea omului*, Scrieri, I, Editura „Minerva”, București, 1972, pp. 156—171.)

G. CĂLINESCU

## CURS DE POEZIE

[*Sentimentul despărțit de intelectualitate nu există decît ca o abstracțiune*]

[...] Nu vrem să dăm o listă istorică încheiată a definițiilor poeziei, vom alege însă cîteva tipuri caracteristice. Este de pildă formula metafizică sau speculativă a poeziei, în care găsim mai degrabă o concepție despre lume, o *Weltanschauung*, decît o observare în domeniul propriu-zis al artei. Oricine știe că, după Platon, lumea aceasta e o perdea de aparențe în care se încheagă în chip efemer și nedesăvîrșit lumea prototipilor, a ideilor eterne. Omul are două naturi, una caducă, trupul, și alta nemuritoare, sufletul, care odată a stat în apropierea esențelor. Lumea fenomenală e o copie a lumii de prototipi, arta e o copie de a doua mînă (*Republica*). Tot după Platon, însă, omul e în stare prin reminiscență să-și aducă aminte de Frumusețea esențială, absolută, la vederea unei frumuseți pămîntești care o copiază. Poetul devine un delirant, un soi de nebun inspirat de divinitate (*Ion*).

Pentru Schopenhauer, lumea e aparența unei oarbe Voințe, care se desfășură însă tot după idei, privite ca niște eterne forme. Arta, poezia sînt smulgerea din planul unde se afirmă voința oarbă în intuirea, în contemplarea Ideilor. Ca individ, omul cunoaște numai lucruri particulare, ca poet, el se scufundă în universal.

Să lăsăm pe Schelling, a cărui estetică este tot idealistă, și să amintim pe Hegel. După Hegel, ca să vorbim în termeni mai simpli, Universul este desfășurarea lui Dumnezeu, a Absolutului. Dumnezeu ni se destăinuie istoricește, încît metafizica devine o ontologie. Cum se desfășură acest absolut, acesta e punctul original al



hegelianismului. Logica, sau, cum se mai zice acum, sistematica, nu este numai un mod de a fi al vieții noastre intelectuale, ci legea însăși a desfășurării Universului. Istoria cugetă. Cum funcționează gândirea noastră? logic, dialectic, adică prin teză, antiteză și sinteză. O propoziție ne conduce numaidecât la negarea ei și apoi la concilierea celor două momente într-un moment superior. Antiteza monarhiei este republica, sinteza celor doi termeni ar fi monarhia constituțională. Din acest idealism istorico-dialectic rezultă pentru artă aceste două lucruri: că arta nu are un obiect deosebit de al filosofiei, obiectul ei neputînd fi decît tot ideile, dar în chip mai obscur; și că arta nu e decît un moment istoric al tensiunii spiritului uman către absolut.

Oricît de încîntătoare ar fi aceste concepțiuni despre artă și poezie, e lesne de înțeles că Absolutul, Prototipii, Frumusețea eternă nu lămuresc nimic.

Sînt definiții care vor să fie mai apropiate de preocupările Esteticeii, cum e aceea a abatelui Bremond, care în fond este tot speculativă, dar de nuanță mistică. Poezia e o pregătire la rugăciune, e o experiență mistică nedesăvîrșită, utilă întrucît exaltă spiritul pentru adevărata devoțiune.

Se poate observa, așadar, că mai toți acești idealști tăgăduiesc valoarea artei în sine. Sînt și poeți care dau poeziei un conținut străin, ca Horațiu de pildă, cel cu celebrul vers:

*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.*

S-au dat totuși și definiții mai proprii, prin observarea actului însuși de creație. Dar acestea nu sînt adevărate definiții, ci arătări de note izolate. Copiii, întrebați, să zicem: „ce este calul?” răspund: „calul este cînd”. Așa sînt pseudodefinițiile esteticienilor. Croce vede în artă o activitate teoretică specială. Viața noastră practică, adică sentimentul, devine cu ajutorul imaginii obiect de cunoaștere. Arta este doar o expresie, o descărcare, deci catharsis, a sentimentului. După Adriano Tilgher, arta nu e lipsită de un element intelectual care să deschidă ferestre spre universal. Deosebirea dintre gândire și poezie este că poezia folosește concepte intuitive. [...]

Am spus că înțelegem estetica poeziei ca o retorică bizuită pe experiență, care nu încearcă a defini, ci arată nu ce este poezia, ci cum este poezia, căutînd a ajunge prin observațiuni istorice și statistice la un fel de precepte, care însă nu trebuiesc urmate, ci numai meditate, dat fiind că creațiunea e un fenomen spontan. [...]

Unde nu e sens nu e poezie. Să ne ferim însă să traducem cuvîntul *sens* cu acela de *înțeles*. Ornamentațiunea unui chilim nu are nici un înțeles, dar are un sens, o orientare, putem să zicem mai nimerit, un ritm care constituie forma, structura. [...]

Un roman nu e un jurnal, o colecție de fapte, ci o suprarealitate a cărei cheie se află în spiritul autorului. Poezia nu e o serie de exclamații și de viziuni, ci o organizațiune care depășește părțile. Prea multă sinceritate în artă, prea multă viață sînt contrare spiritului creațiunii. Poezia e o liturghie, un ceremonial introdus în viață, fără să se confunde cu ea. Cine face din dans o mișcare atît de realistă încît din intenția de adevăr și expresivitate distruge mecanica, ucide dansul însuși, care nu e o imitație a realității, ci o realitate din cîmpul conduitelor umane. [...]

Profanul care citește anume poezie modernă, dadaistă, supra-realistă, pură, chiar futuristă, rămîne izbit de un fapt : nu înțelege. O poezie trebuie oare înțeleasă, redusă la o schemă de idei ? Nu vorbește ea, cum se spune în școală, sentimentului ? Ba da. Dar poezia mai veche, oricît de indiferentă sub raportul conținutului noțional, are formal desfășurarea propozițiilor logice, încît oricine este încredințat c-o înțelege. Adesea profanul face o gravă eroare neconsiderînd poezie decît ceea ce e formulat în succesiuni de cuvinte inteligibile. Cititorul e mirat cînd dă de aceste versuri de I. Barbu :

*La rîpa Uvedenrode  
Ce multe gasteropode  
Suprasexuale  
Supramuzicale ;*

*Gasteropozi !  
Mult limpezi rapsozi  
Moduri de ode  
Ceruri eșarfă  
Antene în harfă :*

*Uvedenrode  
Peste mode și timp  
Olimp !*

În schimb e ușurat la citirea următoarelor strofe de G. Băcovia :

*Cum sufletu-nchis  
Nimic nu vrea —  
Cad frunze-n amurg,  
Draga mea !*

*Sinistră noapte  
Și-amară stea —  
Curînd, și ninge,  
Draga mea !*

Aci totul e limpede. Frunzele cad, sufletul e închis, noaptea e sinistră și ninge. Deci este tendința de a se cere poetului reprezentări imediat apercetibile din cîmpul percepției exterioare și propoziții în care raportul dintre subiect și predicat să se dezvăluie numaidecît. S-a ivit cuvîntul ermetism, spre a se clasifica prin el poeziile în care scapă structura percepției și raportul logic. Noțiunea de ermetism nu se poate aplica cu proprietate decît unei categorii anumite de poezii urmărind programatic ocultismul. Într-adevăr, poeziile pot să nu fie înțelese din felurite cauze. Nimic mai limpede decît o poezie futuristă. De obicei ea notează repede aspecte exterioare. Confuziunea vine din viteza transcrierii, care înlătură unele elemente copulative. Dacă ne obișnuim cu metoda aceasta stenografică, ne dăm seama că totul e limpede. Sînt poezii unde se cultivă intenționat dificultatea. Percepțiile, raporturile sînt normale, însă gramatica este așa de solitară, încît fără indiscrețiunea autorului nu putem participa la sensul compunerii. Acesta e un ermetism fals, o mistificațiune. Iată niște versuri luate la întîmplare din Ilarie Voronca (unu, III, 1930, nr. 32) :

*Laptele ierburilor se umflă în suvenir și-n chiot  
Și inima e spuma care-a rămas din vară,  
Cu-o cupă de vijelie pînă la buzele fierului  
Cu pomii rupînd șorțul albastru al amiezii.*

*Dar e inscripția-n mîiere a ochiului de ciută  
Și prin sălile lungi ale ecoului rătăcește o ferigă,  
În vreme ce domnița își scaldă cîinii fluizi în voce  
Și pe vitralii, cerul ca un șarpe boa se răsucește.*



Acest autor se caracterizează prin dilatație verbală, discursivitate, sentimentalism și metaforism. Structura poeziei lui e clară, dar totul e îngreuiat adesea fără soluție, prin gramatica solitară. De pildă, în strofa întâi, cu oarecare atenție, ghicim că e vorba de o rememorare descriptivă a verii cu ierburi, chiote, vijelii, pomi clătinați de vînt acoperind o parte din albăstrimea cerului.

Există și un alt ermetism, veritabil, unde fondul însuși nu este inteligibil, fiindcă nu e luat din lumea inteligibilului. Poetul se cufundă sincer în vis, adică în subconștient, și scoate de acolo o viziune enigmatică în care simte un sens pe care el însuși nu-l poate explica.

Este deci un semn de grabă și de neintelență artistică să reprobăm tot ce nu înțelegem sub cuvînt de confuzie. Sînt poeți mistificatori, adică falși poeți, dar sînt și poeți adînci. Apriori afirmăm că o poezie nu e făcută să fie înțeleasă de toată lumea. Ea cere o inițiere, o complicare sufletească, un sentiment al liturghiei. Să nu ne facem iluzii : Pe Eminescu nu-l înțeleg decît foarte puțini inși. Cei mai mulți cred că-l gustă, acceptînd ideile lui pe care le disociază din structura poeziilor.

Înainte de a ne ocupa de aproape de poezia ermetică, să cercetăm în general poezia dificiltoasă. Totdeauna poetul a avut înclinarea către formula obscură, sibilinică, din care să iasă sentimentul că este inițiat într-o lume care transcende realitatea. Dante cultivă și teoretizează ocultismul :

*Mirate la dottrina che s'asconde  
Sotto il velame degli versi strani.*

Ocultismul serios se bizuie însă pe o claritate globală. Pe dată ce orice înțelegere scapă și nu se mai poate găsi nici un capăt de fir, impresia e comică. Un celebru poet burlesc florentin din secolul al XV-lea, Domenico di Giovanni zis Burchiello, de meserie bărbier, făcea în factură clasică convențională niște sonete care păreau aiurări. Cităm o strofă care ne privește și pe noi :

*Un huomo da Cucina, un uom da Sacchi,  
Un gaio Lelio per Ambasciadore,  
Una lanterna piena di favore  
Portavan per tributo de'Valacchi.*

Cine nu-și aduce aminte de versurile lui M. Zamfirescu ?

*Văzui oameni de hîrtie  
Cu mustăți de chilimbar,  
Lei de cocă pe cîmple,  
Mîncînd stridii cu muștar.*

Comicul nu iese atît din absurditatea propozițiilor, cît din faptul că, deși n-au nici un sens, dar absolut nici unul, ele au totuși forma exterioară a propozițiilor normale. Așa vorbesc paranoicii. În propoziție este subiect, este predicat și raportul luat în golicuinea lui este formal corect, dar între cei doi termeni nu este nici o atingere prin sfera lor. Cuvintele la nebuni curg fără frenațiune, fără un principiu care să le dea un rost, din subconștient. Însă cum în acest subconștient n-a pierit cu totul forța de organizațiune, adesea în hazardul cuvintelor apar insule, care par a avea o structurare. Cuvintele în libertate ale dementilor ne surprind și ne încîntă, fiindcă ei pot realiza raporturi neprevăzute de la care poate rezulta un sens. De la hazardul pur, exterior, al dadaistilor, alți poeți au încercat să treacă la dicteul automatic, adică la înșirarea cuvintelor curgînd fără frenațiune, spre a prinde în hazardul interior asociațiuni inedite. Atitudinea aceasta, cu toate excesele și mistificările, are o latură estetică foarte serioasă, care trebuie să intereseze pe orice estet. [...]

Trebuie să spunem dinainte că în vreme ce suprarealismul are un program de totală iraționalitate, ermetismul este intelectualist. Nu însă și raționalist. Inteligibilitatea nu este singura formă de cunoaștere cu putință, noi putînd avea sentimentul de descoperire a universului și pe alte căi, prin revelație de pildă, prin intuiție, prin inițiere. Dacă un pitagorician ne comunică să zicem că numerele domină universul ca niște lucruri în sine, nu ca simple relațiuni, intelectul nostru este pus în mișcare. Faptul că acum sînt războaie peste tot se explică pentru ocultisti prin împrejurarea că ne aflăm în ciclul lui Marte. Această propoziție nu este demonstrabilă, dar poate foarte bine produce convicțiunea. Deci ermetismul este o poezie de cunoaștere, fără ca prin asta să devină o poezie de idei. Deosebirea este mai cu seamă de atitudine. În fața unei propoziții discursive interesul piere numaidecît după recepțarea ei. Fraza ermetică însă turbură intelectul și-i dă sentimentul că fondul lucrurilor este mereu încetșat. În *L'Insinuant*, Paul Valéry nu face decît o banală definire a liniei curbe, dar propozițiile sînt sibilnice, turburătoare, pîrînd a spune și spunînd de



fapt mai mult decît ceea ce se cuprinde în raporturile dintre subiect şi predicat :

*O Courbes, méandres,  
Secrets du menteur,  
Est-il art plus tendre  
Que cette lenteur ?*

*Je sais où je vais.  
Je t'y veux conduire.  
Mon dessein mauvais  
N'est pas de te nuire.*

Nu înţelegem clar ce spune poetul, dar sentimentul neted este că spune totuşi ceva adînc ce scapă putinţei noastre de a înţelege, fiindcă nu sîntem iniţiaţi. În nici un caz un cititor fin nu va avea impresia că poetul este un om neîndeminatic care nu ştie să se exprime. Deci putem să formulăm un adevăr despre ermetism şi, cum vom vedea mai tîrziu, despre poezia în genere : *că departe de a fi lipsiţi de intelectualitate, poeţii par a spune ceva. Tocmai această aparenţă că au de spus ceva, fără nici un interes de conţinut, este miezul oricărui lirism.* Să luăm ca pildă muzica, unde nu numai inteligibilitatea pare exclusă, ci orice element intelectual, şi vom vedea că fiecă frază muzicală pare a spune ceva, fără ca să spună totuşi nimic ce poate intra în limbajul discursiv. Tipetele viorii, vibraţia gravă a violoncelului sînt parcă sforţări disperate ale unui spirit lipsit de mijlocul vorbirii de a comunica gîndirea sa. Sentimentul despărţit de orice intelectualitate nu există decît ca o abstracţiune a minţii noastre.

O dată stabilit adevărul că poezia ermetică spune ceva, făcîndu-şi un scop din exercitarea în gol a facultăţii de penetraţie în univers, urmează să explicăm mai departe tehnica ermetismului, spre a-l deosebi de falsul ermetism. În chipul acesta vom ajuta pe acei cititori, uneori chiar intelectuali, care nu se pot dumiri cum nişte propoziţii care nu dau cunoştinţe despre realitate pot interesa pe unii. Deci trebuie să spunem cîteva cuvinte despre ermetism ca metodă de cunoaştere în genere, bineînţeles în formă şi cu exemple potrivite celor neexercitaţi la speculaţiune. Ceea ce împiedică pe oameni de cea mai bună credinţă să pătrundă poezia modernă, vorbim de cea de valoare, este tirania spiritului logic, mai bine zis a spiritului aristotelic. Ce însemnează azi a cunoaşte pentru un om de ştiinţă, pentru un fizician, pentru un biolog ? Înseamnă a admite în lume două ordine de fapte, ordinea faptelor



de conștiință și ordinea obiectelor de conștiință. De o parte este conștiința mea care percepe, rezumă și se ridică la idei generale, de altă parte stă universul. Altă legătură decît aceea de la oglindă la obiectul oglindit, admițînd oricîtă activitate din partea oglinzii, nu este. E de observat că știința nu este cu puțință decît atunci cînd oglinzile, adică conștiințele, receptează în același chip și formulează la fel. Kant e acel care a demonstrat că puțința științei stă în caracterul de universalitate al modalității noastre de cunoaștere. De aci rezultă aceste lucruri: cunoașterea normală a unuia este necesară, adică devine valabilă pentru toată lumea; și nu există decît un singur adevăr posibil într-o ordine de lucruri.

Ambiguitatea nu se admite în știință. [...]

Ermeticii observă și ei, dar în baza concepției omului ca simbol în mic al universului. Să luăm mitul trinității din atîtea religii. Omul a observat că pentru a se naște ceva este nevoie de doi factori, de un factor activ și unul pasiv, sau în termeni zoologici de un factor masculin și unul feminin. Acești doi factori condiționează pe al treilea, dar această dialectică a naturii trebuie să se continue. Deci unul este trei și trei este unul, fiindcă numai cînd cele trei momente au fost realizate există universul ca realitate. Fiul presupune un tată, tatăl presupune un factor străin pasiv. Demiurgul are nevoie de un chaos. Din domeniul procreației terestre sînt toate miturile oului. Din ou se nasc atîtea ființe. Oul are însă nevoie de un loc de gestație, de un factor feminin. Acesta poate fi apa chaotică. Apa chaotică are însă nevoie de un principiu activ germinator. Iată deci trinitatea. Spiritul masculin și apa feminină nu sînt încă universul cîtă vreme sînt sterili. Numai cu al treilea termen apare lumea. Pentru spiritul științific modern această propoziție e absurdă, pentru spiritul vechi, care nu admitea două sensuri în lume, unul spiritual și unul material, e singurul adevăr probabil.

Dar de ce acest fel de privire a universului trebuie să se numească ermetică? Pentru că ea e închisă vulgului și cere o inițiere. Ca să pătrunzi tainele Spiritului universal nu ajută experiența personală, ci o lungă tradiție, și cum spiritul e infinit, adevărurile se leagă sub modul infinității. Nu atît metoda de comunicare justifică numirea de ermetism, cît natura adevărurilor. Ca să pătrunzi macrocosmul trebuie să fii asemeni lui, ceea ce presupune o vocație ermetică, o lungă disciplină. A cunoaște universul nu însemna pentru antici pasivitate, ci participare la viața universului, perceperea ordinei supra-istorice, absolute. Putem spune la fel și despre poezia cu adevărat ermetică: spre a o înțelege, trebuie să

trăiești în ordinea de realități spirituale pe care le exprimă. Iată  
o poezie de Ion Barbu care tratează tocmai mitul oului :

*Cum lumea veche, în cleștar,  
Înoată, în subțire var,  
Nevinovatul, noul ou,  
Palat de nuntă și cavou.*

*Din trei atlazuri e culcușul  
În care doarme nins albușul  
Atît de galeș, de închis,  
Ca trupul drag, surpat în vis.*

*Dar plodul ?  
De foarte sus  
Din polul plus  
De unde glodul  
Pămînturilor n-a ajuns,  
Acordă lin  
Și masculin  
Albușului în hialin  
Sărutul plin.*

Poetul n-a urmărit deloc să ne dea cunoștințe de mitologie. Și poate chiar să nu fi avut în vedere clasicul mit al oului. Ceea ce este indiscutabil este că a intuit numaidecît raportul de armonie dintre microcosmul oului și macrocosm, și elogiînd oul a elogiât ordinea universală. Cititorul profan nu-și închipuie ce vrea să zică poetul cu oul. A-l iniția înseamnă a-i atrage atenția asupra con-ceperii în univers, făcîndu-l să vadă același proces în micro- și în macrocosm. Oul este aici un simbol.

Ermetismul e o metodă de gîndire prin simboluri, dar trebuie să determinăm ce este un simbol. Un simbol nu este o noțiune prin care se înțelege alta, cum ar fi Aurora prin care trebuie să înțe- legem zorile. Un simbol este o expresie prin care se exprimă în același timp ordinea în microcosm și ordinea în macrocosm, adică ordinea universală. A fi inițiat înseamnă a fi instruit că cele două ordine sînt mereu conjugate. Oul este un simbol în ermetism, căci prin el înțelegem un mod de germinațiune terestră, dar și modul de germinație al macrocosmului. E cum am zice : totul în lume germi- nează în mod ovular. Simbolul e aci corespunzător legii din gîn- direa logică. Pentru inițiat e de ajuns să spunem ou, el înțelegînd amîndouă ordinele, profanului îi putem explica cum că Spiritul



universal se revelă în ou. *Arborele, șarpele, crucea, sămânța* și multe altele sînt în arta ermetică simboluri, întrucît deșteaptă în minte raportul de concentricitate dintre microcosm și macrocosm. Cuvîntul *masculin* nu spune unui biolog modern decît despre un factor al procreației terestre, pentru ocultist adjectivul reprezintă un mister al universului întreg, acela de a se sprijini pe masculinitate. Ori de cîte ori un poet vorbește cu aceleași cuvinte despre două ordine de lucruri deodată, dar amîndouă în cuprinsul ideii de Spirit, fiind confuz pentru cine caută la el adevăruri din lumea percepției, dar fiind clar pentru inițiații cu conștiința totală, putem vorbi de ermetism. Paul Valéry este un ermetic, întîi fiindcă vorbește intelectului, al doilea fiindcă se gîndește la două ordine de lucruri deodată. În *Le Cimetière marin* poetul nu simbolizează universul prin mare, ci gîndește în același cuvînt amîndouă aceste realități concentrice, fugind cînd spre centru, cînd spre margine. De aci confuzia aparentă :

*Stable trésor, temps simple à Minerve,  
Masse de calme, et visible réserve,  
Eau sourcilleuse, oeil qui gardes en toi  
Tant de sommeil sous un voile de flamme,  
O mon silence !... Edifice dans l'âme,  
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit !*

Ermetismul presupune o conștiință totală a universului, și cea mai bună metodă de a ne iniția este nu de a clarifica discursiv fiecă propoziție, ci de a găsi nivelul de la care pornește poetul nodul vital al gîndirii lui. [...]

[...] O altă noțiune curentă azi este aceea de joc. Ideea că arta ar fi un simplu joc al oamenilor mari a fost sugerată încă de Schiller, dar încercarea de demonstrație s-a făcut în estetica modernă. Apoi s-ar fi constatat că arta nu intră totuși în mecanismul jocului propriu-zis. Totuși ideea de joc e bună și poeții o folosesc cu predilecție. Poeziile lui Ion Barbu se intitulează *Joc secund*. Trebuie să luăm cuvîntul într-un sens analogic. Poezia nu e jocul copiilor care exercită pentru existență, dar e una din activitățile caracteristice umanității care seamănă mai mult cu jocul. Tipice la joc sînt aparenta gratuitate, ritualul și tehnica severă. Paul Valéry accentuează îndeosebi asupra acestei laturi a poeziei, a ordinei, a necesității. De aceea el cultivă versul clasic, care sugerează mai puternic ordinea în sine, fără nici o finalitate. Este interesant că Tudor Arghezi și-a intitulat la rîndu-i culegerea de poezii *Cuvinte potrivite*, deci foarte în spiritul lui Paul Valéry.



Prin urmare poezia n-ar urmări să comunice nimic, ci ar fi numai o potriveală de cuvinte după anume legi ale organizării spiritului.

Este acum momentul să facem o observație. Ideea, pornită din groaza de elocvență, că poezia nu spune nimic poate duce la erori, la o sterilitate numită impropriu purism. Organizarea spiritului presupune totdeauna un sens și lucrul a început să fie observat. Dementul nu mai este în stare de a ne comunica nimic, întrucât s-a alienat de la logica noastră, dar atitudinea lui este de a spune ceva. Dacă vorbirea lui n-are sens, ea are forma cel puțin a sensului. Popoarele și poeții vechi au produs mituri. Aceste mituri sînt obscure, dar au un sens multiplu și infinit. Nu există mod de exprimare care să nu sugereze un sens, chiar fără explicare. Muzica este arta cea mai lipsită de conținut și cu toate acestea intelectualitatea nu-i lipsește. Căci muzica pare sfortarea disperată a unui mut de a comunica prin tonuri nearticulate un adevăr ce va rămînea mereu obscur. În chipul acesta, acel deziderat al lacunei este realizat în chip perfect numai de muzică, fiindcă muzica e o lacună prelungă, o năzuință goală la expresivitate. Deci trebuie să distingem inteligibilitatea de intelectualitate. O poezie nu trebuie să fie inteligibilă, adică nu trebuie să ne instruiască, dar trebuie să ne comunice totuși ceva din ordinea lăuntrică a spiritului poetului. [...]

(Fragment. In : *Principii de estetică*,  
E.P.L., București, 1968, pp. 13—15 ;  
16—17 ; 23—24 ; 25—28 ; 46—52 ;  
69—73.)

## SENSUL CLASICISMULUI

[Orice adevărată cunoaștere se  
bazează pe universalitate]

[...] Orice literatură mare, așadar clasică, este o literatură de cunoaștere, iar cunoaștere înseamnă reprezentare rațională a vieții, spre deosebire de reprezentarea empirică, documentară. Raționalitatea cunoașterii clasice nu vrea, bineînțeles, să însemne că artistul se exprimă în termeni discursivi, ci doar aceea că imaginile concrete vorbesc direct minții, fiind și plastice și inteligibile. Astfel Julien Sorel este o apariție cu totul concretă, dar mintea e solicitată mereu să înregistreze tipicitatea.

Dealtfel, filosoficește, cunoașterea curat senzațională, fără proces de intelectiune, este un nonsens. Hegel a făcut o foarte picturală evocare a inexistenței accidentului : Cine ar încerca — spune el — să descrie o bucată de hîrtie ar eşua, căci între timp hîrtia ar putrezi, iar el ar urma să vorbească despre ceea ce nu este.

Concluzia este că orice adevărată cunoaștere se bazează pe universalitate. Această constatare din cîmpul cunoașterii sensibile se poate transporta și în domeniul observației literare. Cine cunoaște absolut-unicul nu cunoaște nimic. Dealtfel, toată emoția literară constă în recunoașterea într-un obiect a propriei noastre ființe diversificate. Dacă obiectul ar fi un unicat, inteligibilitatea lui ar fi nulă, nimeni neputîndu-și da seama de ceea ce e în afara limitelor sale.

Critica noastră și spiritul nostru critic în genere pun prea mare accent pe inedit și urmăresc contaminațiile cu excesivă vigilență. Literatul face din cauza aceasta eforturi de singularizare în lirică și de exotizare în proză. Nicăieri ermeticul n-a fost primit mai fără rezistență ca la noi, tocmai fiindcă prin el rușinea de a fi universal pare îndulcită. Cu toate astea, clasicii găseau plăcere în formulare și nu făceau nici o efortare de a descoperi noi poziții lirice. Ei porneau de la o temă, ca muzicanții ; de la

*Beatus ille qui procul negotiis*

al lui Horațiu, de pildă, sau de la davidianul

*Beatus vir ille, qui non ambulat in consiliis improborum...*

și parafrazau. Caracteristica poeziei clasice este, în termenii cei mai largi, parafrazarea, recurgerea la lirismul obiectiv, ceea ce nu exclude bineînțeles inefabilul personal. La noi această elementaritate se confundă în chip greșit cu intelectualismul și cu banalitatea. Noi cerem „mesagii“ noi. [...]

Întorcîndu-ne la ideea de cunoaștere, trebuie să subliniem caracterul raportului între fenomenal și ideal în clasicism. Clasicul nu observă, căci asta ar implica o efortare disproporționată și o primejdie de a se rătăci printre evenimente. El vine cu observația făcută. Un mare scriitor se naște cu observația și, poate e mai bine zis, moștenește această observație. El începe vizionarea fenomenalului printr-o ordine morală prestabilită, el este edificat asupra categoriilor morale ale umanității. Toată plăcerea unui spirit clasic e de a nu întîlni niciodată ineditul, de a rămîne mereu în tipic.



Dar, firește, lumea particularului aduce foarte adesea aparențe noi. Spiritul clasic suferă în fața lor un sentiment de contradicție, apoi în mijlocul superficial-insolitelui descoperă tipicitatea și el se liniștește, însă profită de falsa accidentalitate, stingînd cu forme impresionistice geometria morală și dînd exactității o undulație de evanescență. [...]

(Fragment. În : G. Călinescu, *Principii de estetică*, ed. cit., pp. 359—361.)

## REFLECȚII MĂRUNTE ASUPRA ROMANULUI

*[Demonstrarea unei idei printr-o experiență]*

[...] Romanul modern studiază omul comun și face anatomie și clasificare, întemeindu-se exclusiv pe concret și scoțindu-și speci-menele din viața diurnă. El este genul eminentemente prozaic, cel puțin în punctul de plecare, și care evită eroii legendari și geniile, lăsați pe seama epopeii și a biografiei. Mi se va spune că totuși personajele lui Stendhal au calități excepționale, că Tolstoi n-a ezitat a introduce în roman împărați și regi, printre care Napoleon. Romancierul modern nu face însă apologia eroului și nu-l subliniază, și dacă se ocupă de un mare căpitan, nu-l așează pe un munte, ca să întunece orizontul, ci-l lasă să se amestece în mulțime, să fie om ca toți oamenii, și de aci, din existența comună și adesea chiar vulgară, desprinde sensurile superioare ale individului. Și dealtminteri, urmărind a cunoaște omul în toate ipostazele sale, romancierul se străduiește a defini clasa, a formula psihologia geniului, mentalitatea conducătorului de mulțimi, psihoza mediocru-lui, unghiul de vedere al aristocratului. Orice distanță de valoare între indivizi cade, toți sînt egali între ei ca fenomene umane, și om de stat, artist, militar, lucrător, femeie, copil, delicvent, psihopat au calitatea comună a realității. Desigur că rezultatul ultim al studiului oamenilor nu poate să nu documenteze asupra limitelor de jos și celor de sus ale omului. Un bun studiu al naturii nu rămîne niciodată o gratuitate. Romanul este în orice caz o operă de știință, sau, cu un termen mai potrivit pentru cîmpul artei, un act de cunoaștere, metodic și liniștit ca o disecție, sau dacă vreți, pasionat rece, cu nervii supravegheați. Ce este pe scurt un roman ? O scriere tipic realistă, demonstrarea unei idei printr-o experiență. [...]



Mult dezbătută problemă asupra schematismului este rezolvabilă numai avînd în vedere natura cunoaşterii artistice. Foarte mulţi abhoră schematismul sau ceea ce socotesc astfel, adică în fond ideea ce organizează orice adevărată cunoaştere. Bergsonismul, rău interpretat, a stat la baza acestei repulsii. După bergsonişti imaginea realităţii e o operaţiune practică de oprire a realităţii în devenire prin cîteva simboluri convenţionale, care sînt ideile. Viaţa interioară veritabilă rezidă în iraţional. Sau cum zice Paul Valéry :

*Leur toiles spirituelles  
Je la brise et vais cherchant  
Dans ma forêt sensuelle  
Les oracles de mon chant !*

De aci a ieşit pentru unii comandamentul „trăirii“ : „Să realizăm concretul, adică existenţa actuală, în această clipă, şi să-l reinstalăm apoi în devenire, căci alt concret *nu există...*“ Prin urmare, după această teorie, instabilitatea trăită e viaţa, iar ideea o mortăciune. Şi e tocmai invers, în roman, care e un mod de a cunoaşte. A cunoaşte fără tăieturi din devenire, fără simboluri convenţionale nu e cu putinţă pentru Bergson însuşi. Romanul nu e trăitul însuşi, ci o efigie a trăitului. Această efigie rămîne o pată misterioasă în lipsa unei idei care să-i dea o figură. Schematismul pur, imaginea *apriori* a realităţii, e o cifră, instantaneul pur un neant. Creatorul face un compromis între concret şi abstract, între moment şi eternitate, iar rezultatul e acea surprinzătoare viaţă a ficţiunilor. Ca să ai sentimentul unui cal viu nu-i spinteci pieptul spre a-i vedea inima şi aburii vitali (priveleştea aceasta e josnic fizică), ci contempli animalul alergînd. Suprafaţa inteligibilă este aceea care dă impresia de viaţă.

(Fragment. În : G. Călinescu, *Principii de estetică*, ed. cit., pp. 292—293 ; 294—295.)

## IARAŞI DESPRE MAIESTRIE

[Fantazia artistică şi reflecţia]

— Tovarăşe profesor, aţi scris de curînd despre măiestrie, ingenuitate, spontaneitate şi altele. Alţii parcă spun altfel. Care este, în definitiv, adevărul ?

— Stimabile, toți sîntem de acord că la ordinea zilei este de a cere artistului mai mult *efort artistic*. Mulți tineri mă întrebă dacă compunerile lor sînt bune și, dacă nu, de ce nu sînt bune. Ei, adaugă, au scris așa cum au simțit. Evident, asta n-ajunge. Noi le facem critica, ei urmează a-și face, cu ajutorul timpului și al experienței, autocritica. Fapt este că un artist adevărat nu se grăbește să-și expună ori să-și publice opera. Sînt scrieri imperfecte care mai au nevoie de travaliu artistic și unele de-a dreptul ratate. Nu există artist oricît de mare care să nu fie inegal.

— Aș vrea totuși să știu cum se naște opera artistică, prin „operație mentală“, „reflecție“, „deplină luciditate“, cum zice tov. Al. Philippide, sau prin spontaneitatea concepției și expresiei, „în chip firesc și de la sine, fără nici o pregătire și pe negîndite“, cum afirmă același că ar pretinde unii?

— Știi din *Istoria literaturii române* cît prețuiesc pe colegul și amicul meu Al. Philippide. Între el și mine nu e nici o deosebire esențială de vederi, și în privința asta subscriu din tot spiritul la articolul său *Spontaneitate și concepție*. Mă deosebesc în cîteva chestiuni mărunte de vocabular estetic, care pot crea confuzii în mințile celor fără pregătire filosofic-estetică. Nu de mult a apărut o cuvîntare a colegului Philippide despre mine, pe care eu o iau ca o politeță, dar unde spune așa : „Călinescu dispune de o facultate asociativă puțin obișnuită, care, în chip *spontan, firesc*, deloc căutat, deloc forțat, apropie, pentru a crea contraste surprinzătoare, cele mai disparate lucruri, acordîndu-le între ele și realizînd astfel armonii noi“. Va să zică, și Philippide folosește cuvintele *spontan, firesc*, însă în alt înțeles decît acela cu care le folosește în articolul sus-pomenit, unde vorbește de cei care cred că opera iese de la sine, fără măiestrie. El vrea să spună așa : Travaliul artistic a ajuns la maximul lui efect cînd opera pare spontană, firească, ne-căutată și neforțată, netrasă cu forcepsul. E ceea ce am spus și eu, utilizînd expresiile „ingenuitate“, „sinteze spontane“. Sînt cuvinte intrate în uz, pe care nu le poți stirpi, cum e, de pildă, „inspirație“. Dacă înțelegi prin el a-ți pune degetul la frunte și a aștepta glasul unei divinități obscure, atunci, hotărît, o asemenea pasivitate solemnă nu duce la nimic. Dar dacă îți dai seama că tensiunea artistică n-a fost împinsă pînă la capăt, așa încît opera să se întrevadă clară și cu aparența spontaneității, firescului, lucrului nechinuit și neforțat, atunci, nu-i discuție, eu, ca să nu implic pe alții, public aici adesea lucruri neinspirate, chinuite, forțate, pe care am sentimentul că cititorii mi le iartă în așteptarea momentelor fericite.



— Atunci, tovarășe profesor, care sînt chestiunile mărunte în care vă deosebiți ?

— Întîi notează un element primordial, prin care ne apropiem : autorul trebuie să aibă talent. Nu vorbim surzilor despre muzica sferelor. De aceea mie mi-e teamă ca unii să nu înțeleagă că, fără vocație, numai prin *reflecție*, prin sîrguință compozițională și filologică, pot crea opere artistice. În estetică, după o experiență plurimilenară, s-a ajuns la cîteva adevăruri solide, exprimate uneori metaforic și mitologic, dar la care nu e sănătos să renunțăm. Noi admitem ca legitate fundamentală a universului materialismul dialectic. Încolo, așteptăm rezultatele științelor ieșite din studiul concret al fenomenologiei. Așa și în materie de literatură. Ideologia unei opere capătă consistență pe măsura valorii artistice, și, în consecință, reclamăm de la autorul cu talent mai mult travaliu artistic. Încolo, nu ne putem amesteca în lucrările de laborator. Iar în materie estetică, un lucru e stabilit. Facultatea care prezidă la creație este *fantazia artistică*, iar nu *reflecția*.

— În ce stă deosebirea ?

— În foarte puțin și în enorm de mult. *Fantazia* e darul de a vedea concret universalul, deci palpabil, nemijlocit ; *reflecția* : facultatea de a lega subiectul și predicatul într-o judecată. Și arta și știința sînt forme de cunoaștere, una însă la nivelul plastic al percepției, alta la nivel abstract, rațiocinant. Dacă folosim expresiile : *reflecție*, *luciditate*, *operație mintală*, apare primejdia ca cineva să ne propună să sculptăm omul marțian fără să-l fi văzut, sau ca un poet în perspectivă să-și închipuie că, avînd înaintea un manual de prozodie și numeroase tratate de estetică și bătîndu-și mult capul, poate, fără a pune în funcție *fantazia*, percepția generalizatoare, consecutivă experienței, să nască opere vii. Zadarnic învîrtim condeiul și ne pierdem vremea, din curata *reflecție* nu iese nimic. De aceea noi toți trimitem pe artist pe șantiere să cunoască viața și oamenii, știind că arta este o oglindire a vieții. Prin urmare, doi sînt termenii ce trebuiesc împreunați concret și cu valoare universală : *viața și arta*. Viața fără artă e fenomenologie primă, arta fără viață este artificiu, universalitate fără *fantazia concretizatoare*, estetism. Admit că procesul creator e conștient, nu însă discursiv.

— Tov. Al. Philippide socotește că se exagerează asupra sentimentului, care în fond e trăire, sinceritate.

— El are dreptate. De la clasici pînă la Paul Valéry, toți, în definitiv, și-au dat seama de natura emoției artistice, care nu se confundă cu emoția practică. Însă ultima fără prima nu-i cu



putință. Totul e să nu ne exprimăm astfel încît tinerii să înțeleagă că putem înlocui emoția (care e în fond viața) prin manopere de meșteșugar. Disperarea directă e atît de copleșitoare, încît artistul nu are liniște de a crea. Ea reprezintă un moment biografic, valabil numai pentru el, nominal. Abia după ce durerea se filtrează și se obiectivează, devenind un universal, apare și opera de artă. De aceea se vorbește nu rareori de „răceala“ artistului, ca de o însușire maximă, mai capabilă a produce comoție decît efuziunea. Mozart, Beethoven au suferit biograficește, însă fiind mari artiști universalizatori au rămas cu o vibrație intensă și calmă, pe care au minuit-o rece prin arta muzicală. Marele artist vorbește către mine, tine și el, pîrînd că se uită pe sine, dar de fapt a trăit și ca individ ceea ce cîntă pentru toți.

Acum cred că e momentul de a rezuma procesul artistic. Condiție preliminară : talentul. Pe urmă vine gestația, care se supune legii cauzalității ca și sarcina uterină. Pornind de la viață, artistul e într-o continuă tensiune, e obsedat de subiectul lui, în conștient și, foarte adesea, și în subconștient. A te pironi la masă într-un efort lucid disperat nu-i cuminte. Rațiunea ia locul fantaziei, spiritul creator se sperie. De aceea artistul lasă schița în mapa de hîrtii, se face că uită ideea, trece la alte preocupări filosofice, științifice, civice. Însă ideea, insidioasă, nu-l uită ea pe el. Ea se joacă cu artistul ca mîța cu șoarecele pînă ce-l devoră. Inspirația, frenezia, furia de care vorbesc anticii și esteții mai vechi nu sînt decît metafore pentru a designa clipa cînd simți că ai prins opera în definiția ei fundamentală, clară și concretă, cînd opera *magistrală în conținutul ei* este aproape un fapt împlinit, cînd, cu blocul de marmură înaintea, artistul de Renaștere, care nu uza de mulaje și machete, vede statuia și nu-i mai rămîne decît să dea prisosul pietrei la o parte. Caragiale, la a cărui măiestrie se face des aluzie, își dădea seama perfect de acest proces. El nu se urnea la scris decît după ce personajele întrevăzute veneau la urechea sa și-i șopteau replicile memorabile. Astfel opera se concepea după legile naturale înseși. După naștere urma „perietura“, „scăldatul în multe ape“, procedee de măiestrie sau mai bine zis de industrie formală de natură filologică. Crezi că Dante cînd pomenește de „inspirație“ și alții de „frenzie“ gîndeau altfel? Poezia curtenească cu ale sale „legi de amor“, stilul „dulce“ se întemeiau pe un cod rigid de simboluri și pe forme stricte. *Divina commedie*, enciclopedie a gîndirii și societății medievale și construcție de o geometrie perfectă, nu s-a născut fără o lungă elaborație (unele opere se nasc la nouă luni, altele la 99), și cu toate acestea e clar că atunci cînd Dante a văzut

*Commedia* limpede configurată înaintea ochilor săi, a simțit că a venit momentul ieșirii ei la lume, s-a simțit inspirat, în fața unei opere spontane, firești și neforțate. Despre rest vezi articolul meu *Măiestria*. La revedere, stimabile.

(În : G. Călinescu, *Principii de estetică*, ed. cit., pp. 397—400.)

## CE ESTE REALISMUL ?

[*Realul se identifică, în cîmpul foarte general al artelor, cu posibilul*]

[...] — Realismul, stimabile, ar fi metoda care pune arta în concordanță cu realul. Prin urmare, onorabile, s-ar cădea să definim noțiunea de „real“, ceea ce, vei încuviința și dumneata, nu se poate face cît ai bate din palme. Deci s-o luăm ușurel și să începem cu o artă care pare omului neavizat foarte puțin realistă. Arhitectura, căci de ea e vorba, folosește corpuri geometrice, paralelipede, piramide, conuri, calote, cilindri etc. Există în natură asemenea corpuri ? Îți voi răspunde că există *accidental* sau în stare imperfectă. Cristalele au forme geometrice, însă adesea ratate sau împerecheate monstruos cu alte figuri. Soarele și luna sînt sferice. Și în definitiv, chiar dacă n-ar exista ca accidente, devin reale din moment ce le fabricăm. Mult din ceea ce ni se arată la prima vedere ca natural în priveliștea terestră este fabricat de om. Realul se identifică, în cîmpul foarte general al artelor, cu posibilul.

— Dar asta înseamnă că elucubrațiile abstracționiste sînt artă.

— Nu înseamnă, fiindcă lumea lor nu e posibilă. E bine, stimabile, să nu mă întrerupi și să nu mă deplasezi de pe o zonă de demonstrații în alta. Voi adăuga că posibilul în artă nu trebuie confundat cu ceea ce se întîmplă să existe, empiric vorbind. Au existat în alte ere animale îngrozitoare, absurde, dar nici un sculptor cu ochi elin nu le va copia. Sfera este „reală“, fiindcă dă satisfacție spiritului de geometrie propriu omului, calculele la care poate fi supusă fiind de o exactitate care produce entuziasm. Acest accident din natură este așa de rezonabil încît posibilitatea de a sfericiza natura fizică și prin extensiune chiar cea morală se înscrie printre idealurile noastre. Pentru că, să fim înțeleși, nu există artă adevărată și deci realism fără idee, fără încercarea de a corecta natura după modelul accidentelor celor mai rezonabile din ea.



Să trecem acum la muzică. Ce poate să însemne aci realism? Muzica este, ca și arhitectura, o artă prin care, cu procedee fizice foarte exacte, verificabile la capitolul acustică al fizicii generale, producem o vastă serie de emoții inteligibile, reductibile la o idee. Realismul constă aci, mai întâi de toate, în faptul că în cercul umanității aceste construcții sînt posibile. Dar în natura din afara umanității (fizică, zoologică) nu întîlnim astfel de emisiuni sistematice, ci numai zgomote mai mult ori mai puțin agreabile (susurul apelor, foșnetul frunzelor, tunetul cascadelor, ciripitul păsărilor). Toate aceste zgomote, nefiind reductibile la o idee înaltă, se înscriu la sectorul natură, nicidecum la acela al realului. Și oamenii sub imperiul emoțiilor emit sunete naturale (țipete, intonații, gemete), care și acestea sînt iraționale. Un compozitor, spre a exprima o idee accesibilă umanității, stă foarte pozitiv în zona emoțiilor inteligibile, construite pe sistemul acustic, controlabil matematiceste. Totuși nu fără a se lăsa furat cu secretă prudență de valurile naturii (ale zgomotelor și ale exclamațiilor). Structura rămîne mereu ideologică. Nu-mi vorbi de onomatopee în muzică, de cîntecul cucului și nu-mi da ca exemplu pe însuși Beethoven pentru astfel de puerile imitații. În treacăt fie zis, cîntecul păsărilor formează un mic sistem, măcar nuclear. Dar un mare compozitor face aluzie la natură nu spre a o copia. Aluzia rămîne un moment exterior compoziției, la care muzicianul ia atitudine muzicală. În scurt, stimabile, realismul în muzică respinge naturalismul, însă nu interzice o savantă exclamație a naturii umane, adică ceea ce numim inefabil, în limitele unei raționalități globale.

— Dați-mi voie să vă întreb: arta orientală sau cea medievală, care înfățișează pe oameni ca pe niște monștri, este realistă?

— Nu îndrăznesc a spune nici da, nici nu, și mi-e teamă de confuzii. Medievalii nu respectau pe om și vedeau viața ca o vale a plîngerii. Frumusețea corporală era considerată drept o amăgire diabolică. Sculptorul trata decorativ, ca simplu auxiliar al arhitectului, condiția generală, după el sinistră, a omenirii, iar în operația asta, ținînd seamă de momentul istoric, avea o idee, așa cum monștrii sculpturii asiatice, care revoltă anatomic pe unii, nu sînt decît niște simboluri, niște enorme hieroglife. Nici arta aceasta ermetică nu e naturalistă, ideea totuși se pierde în metafizic, devenind incomunicabilă profanului, tulburătoare și necombatantă. Cine contemplă o statuie greacă din epoca clasică aspiră să devină mai frumos corporal, nimănui nu i-a trecut însă prin suflet idealul de a căpăta un număr monstruos de brațe, asemenea reprezentărilor simbolice ale ideii de caritate din artă veche orientală.



Noi știm ce este realismul socialist. A nega însă denominația generală de „realism“ oriunde avem de-a face cu arta adevărată, ridicată pe idee, pe concepția omului ca raționalizator al naturii și ca interpret înalt al universului, ar fi fără sens. Totul e să nu abuzăm de cuvânt. Ce rost ar avea aplicarea lui la caligrafie sau la arta grădinilor decorative? O grădină are drept scop să producă în cetățean un sentiment suav și tonic de calm, fiind și ea un procedeu caligrafic, precum este și baletul. Un balet prea anecdotic calcă regulile artei respective, devenind dizgrațios. A raționaliza și stiliza mișcările corporale, făcându-ne să uităm că sîntem stră-nepoți ai maimuței, asta e suprema grație, indicînd numeroasele salturi ale naturii. Noțiunea de realism își găsește aplicarea cea mai potrivită în artele de interpretare majoră, acolo unde e vorba de creație de viață morală, ca în literatură. [...]

(Fragment. În : G. Călinescu, *Principii de estetică*, ed. cit., pp. 380—382.)

#### IDEALISM, SUPRAREALISM

[Arta fiind ideologie, oglindire în zonă superioară, cu conlucrarea fantaziei]

[...] — Idealismul, stimabile, este, pe scurt, concepția după care artistul nu copiază natura ci prototipii, adică ideea metafizică de frumos. În loc să oglindească, el corectează realul, devine demiurg. Junimiștii, îndeobște, cultivau acest platonism, și Th. Șerbănescu într-o poezie, în cinstea lui Titu Maiorescu, zicea așa :

*Frumosul nu moare, — căci e adevărul,  
Și e armonia ; — frumosu-i divin,  
Căci locul de unde porcede e Cerul :  
Minunea imensă, frumosul deplin.*

— Dacă frumosul este în cer, înseamnă că idealiștii întorc spatele naturii.

— Nu tocmai. Idealismul e un realism degenerat, care pretinde a elimina din natură uritul, ca să nu ne tulbure „plăcerea estetică“. Însă dumnezeu ți dai seama bine că o artă întemeiată pe plăcere pură, adică pe hedonism, ar fi esențialmente anostă. Artă e cunoaștere...

— ...Și, cum zice Bielski, „recrează și ca o oglindă convexă reflectă” natura.

— Exact. Nu uita că adaugă : Arta e „o judecată, o analiză a societății ; deci : critică”.

— Nu cădem oare în idealism ? Cine critică înseamnă că nu e mulțumit cu natura (fizică, morală) și dorește o înfrumusețare a ei.

— Fără îndoială. Însă nu are *a priori* o idee a „frumosului deplin”. Frumosul realist constă în mergerea către frumosul întrevăzut în contradicțiile istorice ale naturii. Arta e tensiune, nu contemplație. Deci teoria armoniei e falsă și prin urmare și fobia de urît, în măsura în care acesta este oglindit ca un termen al dialecticii. Căci există și esteți puri ai urîtului, căutători ai teratologicului, ai demonicului, ai fantasticului odios.

— Deci trebuie să ne ferim și de fantastic, de tot ce deformează natura.

— Ba nu, nu cu orice chip. Realism înseamnă adeseori șarjă în folosul desprinderii ideii, trecerea la mitologie. Realistul dotat cu invenție pune în mișcare fantazia, uzează de metaforă și mit, exagerează la nevoie, spre a face ca particularul să inculce tipicul, adică ideea. Și fiindcă în realismul adevărat ideea este esențialul și artistul progresist are a prezenta astfel lucrurile, încît să anticipeze în ficțiune, ceea ce va realiza dialectica naturii, într-asta constind calitatea sa de luptător revoluționar, el capătă îngăduința să și viseze. „Trebuie să visăm”, zice Lenin, iar Pisarev explică : „Visul meu poate să întreacă mersul firesc al evenimentelor... Dezacordul dintre vis și realitate nu aduce nici o pagubă dacă persoana care visează crede cu adevărat în visul său, dacă adîncește viața cu atenție, dacă compară observațiile cu castelele sale din Spania etc. ...”

— Vreți să spuneți că a contempla frumosul static, presupus etern, e o eroare, dar a visa frumosul din lumea fenomenală de mîine e legitim. [...]

— Am văzut niște picturi suprarealiste într-un volum, *Le Sur-réalisme et la peinture* de André Breton (New York, 1945). Aduc puțin a Goya și a Paciurea. Vă plac ?

— E cu totul altceva, onorabile. Suprarealiștii nu cultivă fenomenologia poetică, aceea din cimpul cunoașterii raționalizate, ci fenomenologia de sub nivelul lucidității, la copii, la paranoici, la oamenii visînd. Tablourile sînt niște pure vise absurde, ca acelea ale „naivului” autodidact și exvameș Rousseau, idolul suprarealiștilor. Vechea teorie schilleriană a ingenuității e refăcută pe alte

date. Rezultatul este o reprezentatie terifică, nu lipsită de artă în sensul tehnic, dar hotărit cheltuită în gol, de forme incerte și instabile ca în vis, precum acelea ale lui Max Ernst, Kurt Seligmann și Wolfgang Paalen, amintind puțin pe Goya și pe contemporanul său, elvețianul Heinrich Füssli, din vestitul *Coșmar*. Din punctul de vedere al realismului socialist, critica e simplă. Arta fiind ideologie, oglindire în zonă superioară, cu conlucrarea fantaziei, fantasticul absolut, iraționalul se resping. În fenomenalismul oniric fără concepte lipsește tocmai generalul pe care îl reclamau Marx și Lenin și dealtfel orice om cu gândirea solidă. [...]

(Fragment. În : G. Călinescu, *Principii de estetică*, ed. cit., pp. 376—377 ; 379.)

## NATURALISM

[*Naturalismul, ca deviere de la cunoașterea concretă*]

[...] — Întîi lasă-mă să-ți pun eu o întrebare : Ce este arta ?

— Arta e, fără îndoială, cunoaștere...

— O formă de cunoaștere concretă, cealaltă formă fiind știința, cunoașterea prin raporturi necesare între fenomene. Ei bine, naturalismul a apărut atunci cînd scriitorul a crezut că poate concura cu omul de știință, comunicînd în moduri mai mult sau mai puțin patetice adevăruri de ordin abstract, precum ar fi, să zicem, raportul între alcoolism și anume manifestări morbide, originea infecțioasă a unor schimbări de caracter etc., etc. Din acel moment, un Charcot, de pildă, n-a mai avut liniște, romancierii cu condeiul în mînă au năvălit în spitale. În scurt, un aspect general al naturalismului este erudiția în sine. Însă e clar că un adevărat creator nu e interesat decît de natura omului moral, capabil încă de luptă pentru binele omenirii. Răul ca termen dialectic nu este exclus. Orice individ, oricît de modeste ar fi mijloacele lui intelectuale, are o concepție despre lume. Această concepție, studiată concret laolaltă cu sentimentul și cu voința, este obiectul artei. N-am prea văzut medic care să vrea să știe de ființa morală a individului, și dacă pacientul are febră, îi dă antipirice și nimic mai mult, fără a întreba ce-a visat. Dacă acum vine un scriitor și descrie aberațiile onirice ale febrilului, sub cuvînt de a face lumină asupra subconștientului,



te rog să mă crezi că acest lucru mă interesează prea puțin, sau deloc.

— Dar dacă în febră iau contur mai gros anume preocupări morale tipice individului în stare normală?

— Atunci se schimbă povestea. Mulți din eroii lui Dostoievski sînt alcoolici, fără ca scriitorul să fi fost, pe cîte știu, categorisit drept naturalist. Starea de ebrietate nu face decît să excite sentimentul de insuficiență morală al eroului dostoievskian, sentiment pe care îl împărtășim cu toții, fiindcă oricare din noi năzuiește către perfecțiune. În consecință, romancierii nu cercetează patologicul în sine, emulînd cu medicina, ci conștiința omului universal.

— Cu alte cuvinte, naturalistul se pierde în particular.

— Chiar așa. Naturalistul e un reporter cu ideea fixă că strînge „material” interesant pentru omul de știință. În general, romanele naturaliste sînt documentare, și invers, cînd constatăm prea multă documentare într-un roman în dauna sintezei, putem să calificăm acea scriere drept naturalistă. [...]

(Fragment. În : G. Călinescu, *Principii de estetică*, ed. cit., pp. 372—373.)

D. D. ROȘCA

### „MINUNE” GREACĂ

[*Nevoia și puterea de armonizare*]

[...] Cît privește raportul strîns pe care-l constatam la începutul acestui capitol între facultățile speculative și instinctul artistic (plastic) al sufletului grec, el se lămurește în măsură însemnată dacă ținem seamă de următoarele: nu vei putea vedea limpede decît acolo unde ai reușit să stabilești contururi și limite precise. Pentru a vedea clar într-un conținut oarecare, e nevoie să-l stăpînești cu mintea ca pe un întreg bine încheiat. Să-l vezi oarecum plastic. Și viceversa: cine-și găsește una din marile plăceri ale sufletului său în viziunile plastice va simți repulsie față de tot ce nu e conturat, ce e nedeterminat, nebuloș. Trebuința de a vedea întreg ne apare deci condiționată de nevoia de a vedea limpede. Dar și invers. În împărăția duhului legăturile cauzale sînt de obicei raporturi de reciprocitate.

Pricepem, în consecință, de ce la greci plăcerea de a înțelege împede s-a confundat oarecum cu plăcerea de a gusta artistic.

Și pare-se că tocmai acest din urmă element, adică cel artistic, împrumută un fel de tinerețe veșnică cugetării marilor filosofi ai Eladei. Democrit sau Platon este tot atât de puțin învechit azi ca și Sofocle sau Fidias : produsele artei mari nu se învechesc, cum știm, niciodată. Forța elinilor a fost marea lor facultate de a organiza în totalități plastice haosul, în orice formă l-ar fi întâlnit. De a organiza haosul cu ajutorul unor reprezentări care nu lasă drept de existență diformului, nedefinitului, vagului, nelămuritului.

Secretul farmecului mereu viu pe care-l exercită, fascinant, și azi asupra spiritului nostru cei mai mulți dintre filosofii Eladei, și mai ales cei ce-au gândit înainte de Socrate, este, pare-mi-se, în puterea cu care ei au știut să unească și să concilieze în spiritul lor calități în aparență contradictorii. Alături de imaginație constructivă, gânditorii greci au posedat o inteligență lucidă care supunea examenului ei toate și totul, cu libertate de zeu și cu răceală de Mefisto. Un spirit și o nevoie de generalizări vaste, și o putere de observație căreia nu-i scapă aproape nimic și-au dat întâlnire în inteligența acestor oameni. Au știut, altfel spus, să împace imaginația plastică cu abstracția, în măsură cum n-au reușit alții înaintea lor, și de la ei încôace.

De aici caracterul fermecător al culturii eline, dominată prin excelență de înclinații estetice.

Nevoia și puterea de armonizare — termenul însuși ne face să întrezărim că e vorba de o funcție oarecum estetică a spiritului — s-au manifestat apoi puternic și în ceea ce privește personalitatea lor ca oameni ; la marii gânditori ai Eladei a existat legătura strânsă — raport de necesitate internă, am zice în limbajul filosofic de azi — între gândirea lor abstractă și viața lor.

Faptul este explicabil : cine face filosofie ca ei, adică minat de imperioase porunci ale sufletului său întreg, cine nu face filosofie ca simplă trecere de timp sau ca decor exterior al personalității sale sociale, acela, alături sau chiar înainte de a fi simțit nevoia de a crea ordine în ceea ce nu e el va fi simțit-o imperios pe aceea de a ordona mai întâi haosul care este el.

Astfel, marii gânditori ai Eladei nici n-au putut concepe c-ar putea exista separație, ori chiar contradicție, între viața contemplativă și viața practică. Cuvântul „filosofie” inventat de ei nu e invenție întâmplătoare. El a răspuns unei anumite atitudini în fața



existenței și a vieții. El indica tocmai acea curajoasă conformitate între gândire și viață către care trebuie să tindă cel ce vrea să fie numit pe bună dreptate filosof, adică „iubitor de înțelepciune“. [...]

În ce sens se poate deci vorbi de „miracol“ elin ? Mai întâi, în Grecia a gândit omul pentru prima dată și în chip dezinteresat ; a gândit pentru simpla plăcere de a gândi, făcând abstracție de ideea unei aplicații utile imediate și posibile. Pentru noi, europenii, în Elada a văzut întâia oară lumina realitatea pe care, de la greci încoace, o numim „filosofie“. În Orient, cel ce știa era preot, mag, taumaturg, depozitar al secretelor cerului. Elada a dat pentru întâia oară viață tipului uman care, deși știa, nu era nici mag, nici făcător de minuni aliat cu zeii sau cu alte puteri oculte.

În al doilea rând, cugetătorii elini au știut să concilieze, în grad neatins pînă azi de alții, abstracția cu imaginația, și în general puteri sufletești în aparență potrivnice, fiind, în același timp și-n măsură mare, și gânditori, și artiști. Mai mult : înțelepții Eladei au știut împăca în chipul cel mai fericit gândirea cu viața, astfel încît acești iubitori de înțelepciune par a fi exemplarele umane căroro li s-ar potrivi cel mai bine melancolica dorință formulată de Renan : „Om perfect ar fi acela, scrie Renan, care ar fi deodată și poet, și filosof, și savant, și om virtuos. Și aceasta, nu la intervale și momente distincte (căci atunci el n-ar mai fi toate acestea decît în chip mediocru), ci printr-o compenetrație intimă a tuturor acestor calități în fiecare clipă a vieții. Om perfect ar fi cel ce ar fi poet cînd e filosof, filosof cînd e om de știință. Scurt : om perfect ar fi acela în sufletul căruia toate elementele umanității s-ar uni într-o armonie superioară, întocmai cum ele sînt unite în însăși umanitatea. Anemica noastră epocă de analiză, continuă Renan, nu permite această unitate. Viața se schimbă în meserie, devine o profesiune. Ești nevoit să afișezi titlul de poet, de artist sau de savant ; să-ți creezi o lume mică unde să trăiești izolat, fără să înțelegi restul, adesea chiar negîndu-l. Este, fără îndoială, o nevoie aceasta, izvorită din starea actuală a spiritului uman. Să recunoaștem însă totuși că un astfel de sistem de viață, deși scuzat de necesitate, e contrar demnității omenești și perfecțiunii insului uman. Considerați ca oameni, un Newton, un Cuvier, un Heyne, au o rezonanță spirituală mai puțin frumoasă decît aceea a unui înțelept antic, aceea a lui Solon ori Pitagora, de exemplu. Scopul ultim al omului nu poate fi să știe, să simtă, ci să fie perfect, adică să fie om în înțelesul plin al cuvîntului.



Scopul ultim trebuie să fie acesta : să reunească într-un singur ins tabloul prescurtat și concentrat al umanității întregi."

În sensul considerațiilor pînă acum făcute, se poate vorbi, prin urmare, de un „miracol“ elin. [...]

(Fragment. În : D. D. Roșca, *Studii și eseuri filosofice*, Editura științifică, București, 1970, pp. 23—25 ; 26—27.)

C. NOICA

#### A DULCE „SPURE“

[*Imblinzirea verbului*]

Cu veacuri în urmă, cînd în Maramureș se vorbea sub semnul rotacismului, astfel încît la bine se spunea „bire“ și la spune „spure“, limba noastră a fost confruntată cu problema compunerii cuvintelor. S-a dat atunci o luptă, în cugetul călugărilor aceloră bătrîni, care se vedeau îndemnați — poate sub influența husită, în orice caz sub influența luterană — să traducă, așa cum puteau, alcătuirile fericite ale limbii grecești turnate în slavonă ; s-a dat o luptă, și limba noastră nu a biruit. Dar ceva s-a ciștigat din lupta aceea, iar astăzi încă, dacă vrei să-ți înțelegi graiul și să-ți încifrezi gîndul în el, este rodnic să-i vezi pragurile atinse atunci.

Sîntem surprinși să vedem — scrie Densusianu în *Istoria limbii române* — marele număr de cuvinte compuse din scrierile vechi, „deoarece știm că limba română nu e prea bogată în formații de acest gen“ (vol. II, reed. 1961, pag. 231). Ele reproduc cuvintele slave, „adesea în alcătuiți ciudate, contrare spiritului limbii noastre“ ; totuși uneori se întîmplă să aibă un caracter românesc, recunoaște Densusianu. Dar cînd reușesc ? Și dintr-o dată căutările limbii din secolul al XVI-lea se mută în zilele noastre.

E ceva de ființă vie într-o limbă, de ființă care-și încearcă în fel și chip sorții de bună așezare în lume. În mare vorbind, este în orice limbă ceva din rațiunea căutătoare, sau din natura care face tot felul de încercări. Dacă natura greșește și pune pe lume intruchipări ce n-au viață, cum să reușească dintr-o dată limba ? Dar ea încearcă la fel ca natura — și-i urmărești cu duioșie lungă-răbdarea și bună-sufleția.

Căci în toate felurile s-a zbuciumat limba aceasta să pună pe lume cuvinte ca lungă-răbdare și bună-sufletie. A încercat să spună lege-călcare și de-oameni-iubire, pace-făcătoriu și de-Dumnezeu-văzătoriu, mai-mărie (superioritate) și asupra-luare (lăcomie); a încercat dulce-credincios și mare-grăitoriu, a bine-vremui și a înaintesta, dar nu i-a reușit. Ai fi dorit ca un cuvânt cum este mai-mărie să se păstreze și să-și generalizeze formația, căci ar fi fost de mult folos gîndului spre a reda raportul de superioritate. Nu s-a putut. Dacă nu regreti că purtătoriu-de-grijă (intendent) n-a rezistat, nici supus-înțelegătoriu (umil) sau plod-purtătoriu, în schimb cîte un cuvânt ca potrivădare, pentru răsplătire, ar fi meritat să rămînă, cum ar fi meritat poate omuiubire.

Cu două adverbe, totuși, i-a reușit mai bine limbii, și de aici s-au născut cîteva feluri de dulce-cuvîntare pe care nu le putem da lesne uitării, — cu bine și cu dulce, care amîndouă traduc, indirect, „ev“-ul grec, pe bun. Găsești în *Psaltirea Scheiană* a bire da, a bire face și bire faptă, găsești a bire grăi și a bire vrea. Dacă ne place, prin îndurarea lui Sadoveanu, „acolo șezum și plînsam“, nu se poate să nu ne miște: „Dulce spuș dereptatea ta“; nu ne pot rămîne străine forme ca bine vruș, bine vrut-a („Bine vrut-ai, Doamne, pămîntul tău“). Iar locul tradus din psalmul 92:

#### *Cu dulce frumusețe se învești*

e un fel de a dulce spure pe care nu-l regăsește lesne vorbirea noastră de astăzi.

Numai că nu e destul să ne iubim limba ca o podoabă. Din rostirile ei, reușite ori nereușite, este ceva de învățat despre firea și puterile ei, cîte sînt și așa cum ne sînt date.

E semnificativ că aproape singurele compuneri care țin sînt cele cu verb (binefacere) sau cu substantive născute din verb (înainte mergător), dar mai ales cu verbul modulat de adverbe. Limba noastră pare să aibă o virtute de toată însemnătatea: aceea de a îmblînzi verbul. Ea îl pune lesne în ordinea substantivului, nu numai sub forma infinitivului lung (ca în de-oameni-iubire), dar deopotrivă în forma de substantiv verbal cu sufixul-or (grăitor, dă-tător), care se întinde, ca și infinitivul lung, peste aproape întreaga arie a verbului. Poate de aceea nici nu avem neapărată nevoie de atîtea cuvinte compuse, verbul substantivat avînd bogăția în el. Compunerea e deseori exterioară; iar dacă totuși limba greacă ori cea germană sînt de invidiat pentru compunerile lor vii, poate că și limba noastră ar trebui învidiată pentru stăpînirea ce obține asupra demoniei verbului, cînd îl investește drept substantiv.



Dar zăgăzuirea verbului, prin trecerea lui în substantiv (alături de care se poate aminti și de cea, atât de variată, prin împlințarea prefixului „în” în fluiditatea verbului) nu reprezintă singurele mijoace ale limbii noastre de a îmblinzi verbul păstrându-i totdeauna bogăția. Există un mijloc de a-i *spori* bogăția, și cu el înțelegi mai bine cum poate înfrunta sau ocoli limba noastră problema compunerii : este modelarea *verbului* prin *adverb*. Cîteva compuneri îi reușesc limbii, cum vedem cu a bine-grăi și dulce-vestire. Dar poate că limba noastră trece dincolo de nevoia compunerii directe, tocmai pentru că are la dispoziție forme adverbiale ce echivalează compunerea.

Aci limba veche vine să ne învețe ceva nu numai *pentru*, dar și *despre* graiul nostru, și profilul lui spiritual. „Limba română veche — spune același Densusianu (în vol. II, p. 160) — e foarte bogată în forme adverbiale... oglindind o expresivitate care ar putea fi învidiată de limba modernă”. Că am pierdut adverbe frumoase și expresive ca a-vremi (din cînd în cînd) sau catelin (încet, liniștit), de-a firea (într-adevăr, efectiv, ca în „de-a firea pămînt și cenușe sînt”) sau estimpu (anul acesta) ca și volnic (de bună voie, spontan), este întristător. Dar n-am pierdut sensibilitatea pentru adverbe.

Poate că toată înțelepciunea de viață și de gînd a omului social nu e decît o chestiune de adverb, la urma urmelor. Sau poate că viața este : felul cum știi să te aperi de agresivitatea verbelor. Ceea ce ai în față și ceea ce ești, ce se întîmplă și ce ți se întîmplă, totul se lasă transpus, în limbă în cîteva sau în nesfîrșit de multe verbe. Cunoașterea, de la cea a simțurilor pînă la gînd, îți pune înaintea un univers de verbe ; sentimentul te îneacă sub verbele lui, iar voința le sporește numărul, cu imperativele ei, ridicole ori mărețe. Vorbirea nu e decît umplerea golurilor din jurul cîte unui verb (cum sugera Sextil Pușcariu în acea unică *Limba română*), iar viața înseamnă, în fond, a suporta exercițiile de conjugare pe care le face firea asupra-ți, cu verbe ca : a dori, a înseta, a flămînzii, a visa. Să treci verbul în substantiv, nu e destul spre a-i zăgăzui curgerea. Să-i muți albia cu ajutorul unui adverb...

Cîte o limbă mare, cum e limba germană, pare totuși undeva deficitară în adverbe, sau în frecvența lor de folosire ; atunci verbele rămîn să-și proclame imperativele nude și să mobilizeze pe om în consecință. Alte limbi în schimb, ca franceza ori limba noastră, vin să mlădieze verbele și să le nuanțeze mesajul. Și nu e destul nici să așezi acțiunea în ceasul sau în locul potrivit, cu adverbele de timp și loc, cit trebuie mai ales s-o nuanțezi cu adverbele de mod. Ai putea spune că viața e o chestiune de adverbe de mod :



o chestiune de poate, sigur, cumva, probabil, ca să zic așa, tocmai, oarecum sau foarte.

E probabil că atîta vreme cît își va vorbi graiul, românul nu va gîndi și făptui simplificat. Cînd deschizi ultima gramatică a limbii române, cea din 1963, și vezi pe șase pagini varietatea adverbelor de mod, în timp ce pentru restul adverbelor nu e decît o pagină, prinzi puțină încredere. Cu limba sa țărănească, dintr-o dată săltată la speculație în veacul al XVI-lea, omul de aci s-a trezit în măsură să moduleze și să facă suportabil insuportabilul Verbului.

Acestea le poți învăța din luptele pe care le-au dat, în chiliile lor, abia știutorii de carte ostași ai limbii noastre. Lor trebuie să le spunem mulțămită, căci de la ei, maramureșenii, a plecat Coresi, care face începătura culturii acesteia românești.

Nu vom reține, poate, nici una din încercările lor de compunere a cuvintelor: sînt ca speciile acelea ale naturii sortite extincțiunii. Dar, spre a le mulțumi cu adevărat ar trebui totuși să reținem una, și anume tocmai mulțămita lor, care suna: dulcedăruire. Ei traduceau naiv prototipul grec: *eucharistó*, har bun ție, dăruire bună ție. Dar îl traduceau atît de frumos încît dacă astăzi, din cînd în cînd, în loc de mulțumesc ne-am spune unii altora dulcedăruire, strîngerea noastră de mîna ar fi poate mai bună.

(În: Constantin Noica, *Rostirea filosofică românească*, Editura științifică, 1970, cap. V, 2, *A dulce „spure”*, pp. 152—156.)

## MATHESIS

[*Universalitatea cunoașterii*]

Este astăzi un lucru bine asigurat în știință faptul că, din punct de vedere al formei, tot universul, ca și orișice parte a lui, pot fi înglobate într-o expresie de forma  $f(x, y, z)$ . Ba un om de știință contemporan se gîdea chiar la posibilitatea de a scrie ecuația unei statui, a statuiei lui Venus din Millo, de pildă. Negreșit ar fi o ecuație lungă, și foarte probabil că ar fi respingătoare ca aspect. Atîtea cifre, într-o frumusețe simplă și directă ca statuia aceea! Dar ce importă lucrul acesta? Ar fi o ecuație, nu este așa? Ar fi o nouă frumusețe, cealaltă frumusețe a Venusei din Millo. Vom învăța vreodată să o vedem și pe ea?

Și totuși întreaga cultură, pe care o avem în spatele nostru, nu face decît să ne ducă spre această înțelegere a realității, spre această nouă frumusețe a ei. Constatînd că orice parte a lumii, ca și lumea toată, sînt știute, ne aparțin în propriu, se pot scrie prin calculul nostru — cultura aceasta europeană, sau greacă, sau cum i se va mai zice, pare a fi dovedit tot ce vroia să dovedească și a fi sfîrșit cu propriile ei întrebări. Cultura noastră a răspuns astfel la întrebările pe care și le-a pus, descoperind totodată noua frumusețe, cea formală, cea liniară, de adevăr matematic, pe care o căuta în lucruri. De acum înainte rămîn anumite calcule de făcut... [...]

(Fragment. În : Constantin Noica, *Mathesis sau Bucuriile simple, Fundația pentru literatură și artă*, București, 1934, pp. 7—8.)

LIVIU RUSU

## VIZIUNEA LUMII ÎN POEZIA NOASTRĂ POPULARĂ (Introducere)

[Creațiile populare ca reflexe ale  
vieții sociale]

Literatura populară este una din formele de expresie a conștiinței sociale. Iar conștiința socială, sub orice formă ar apărea, este o reflectare a existenței sociale. Este firesc, deci, ca în poezia populară să găsim redate, pe de o parte, stările de fapt ale existenței sociale, iar pe de altă parte, ca reflexe ale acesteia, ideile pe care și le formează poporul despre această existență, împreună cu năzuințele și speranțele care îl călăuzesc în viață.

Împrejurările istorice prin care a trecut poporul nostru veacuri de-a rîndul au fost foarte complexe și nespuse de frămîntate. Drept urmare, și ideile și sentimentele care au ajuns să fie reflectate în poezia noastră populară sînt variate. Ar fi profund greșit să se creadă că acestea s-au cristalizat într-un singur sens. Astfel, de exemplu, în trecut, cercetătorii adeseori semnalau ca dominantă în poezia noastră populară resemnarea, proclamînd-o drept trăsă-

tură națională specifică, trecînd cu vederea peste elementele dinamice multiple care se manifestă în creațiile poporului nostru. Astăzi, cu drept cuvînt, se subliniază importanța trăsăturii active din acest domeniu. Ar fi însă o greșeală fundamentală dacă, la rîndul nostru, am neglija elementele resemnării, care se exprimă cu abundență în tot ce a plămuit poporul nostru. De vreme ce ele există în număr foarte mare, trebuie să li se acorde toată atenția. Însă nu proclamîndu-le drept trăsături specifice și permanente, ci căutînd substratul social pe care îl reflectă. În general trebuie să accentuăm că nu se poate găsi o interpretare justă a tot ce se exprimă în poezia populară dacă nu ținem seama că ea este un reflex al existenței sociale. În al doilea rînd, trebuie să ne dăm seama că este fundamental greșit să se aplice în aprecierea ei un punct de vedere static. Existența socială este plină de frămîntări variate, în care nimic nu rămîne izolat, în care totul se întrepătrunde. Drept urmare, nici trăsăturile care se cristalizează în sinul ei nu constituie aspecte izolate ale realității. Toate trăsăturile se întrepătrund, formînd o complexitate în care totul este într-o condiționalitate dialectică. În realitatea vieții sociale totul este într-o continuă desfășurare, iar în marele ansamblu al creațiilor populare, ca reflexe ale acestei vieți, dinamismul desfășurării este neconținut prezent, neconținut se manifestă anumite năzuințe și aspirații. Drept consecință, vom putea constata că așa-zisa resemnare, nu fără temei sesizată de atîția cercetători, nu este o trăsătură anistorică, dincolo de timp și spațiu, și deci funciară și neschimbătoare, a poporului nostru, ci o trăsătură condiționată social și deci trecătoare odată cu împrejurările care i-au dat naștere. În felul acesta, problema resemnării din poezia noastră populară capătă un sens nou. Ea nu apare ca o trăsătură unică și atotdominantă a mentalității noastre populare, fiindcă poporul, în același timp, este animat de năzuințe și așteptări intense. Este complet greșit să se creadă că el se lasă definitiv în mrejele pasivității. Starea de inerție este numai un fundal, în sinul căruia, însă, germenii dinamici mocnesc din plin, determinînd și atitudini active, afirmări de mare vigoare, susținînd, alături de resemnare, o viziune animată de puternice energii creatoare. [...]

(Fragment. În : Liviu Rusu, *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, E.P.L., București, 1967, pp. 5—7.)



ARTA — OGLINDĂ INTUITIVĂ A UNIVERSULUI

[Cunoașterea intelectuală și intuitivă]

...Puterea intuiției e *constitutivă* de realitate și nu trebuie să fie confundată cu acele idei ale rațiunii, care, în anume înțeles kantian, sînt numai orînduitoare sau regulative. Tot ceea ce s-a spus aici, în ultimele pagini, e fundat pe distincția dintre cunoașterea intelectuală și cea intuitivă. Artistul, elaborînd lumea prin imaginația lui, completează sau adaugă noi viziuni sintetice la acelea ale realității perceptuale. Unii gînditori mari, printre care însuși Aristoteles, susțin că omul se eliberează de impresiile lui, elaborîndu-le în forme artistice. Noi credem că omul nu se eliberează de impresiile lui, ci dimpotrivă ia stăpînire asupra lor, și această largă posesiune spirituală îi este fericirea sau satisfacția. Arta nu liberează eul, ci îi perfecționează și îi extinde puterea. Artistul, stăpînit de febra creatoare, absoarbe în expresiile lui cît mai mult posibil din realitatea potențială a universului. În acest sens, putem vorbi de idealitatea faptului artistic. Vrem să spunem — cu alte cuvinte — că extinderea experienței artistice este idealul imediat al intuiției umane. Desigur, deosebim, împreună cu Kant, propriul sens al idealurilor rațiunii pure, ce totdeauna se bazează pe concepte determinate și slujesc ca prototip, fie pentru acțiune, fie pentru judecată — de idealurile sensibilității. Acestea din urmă sînt, de fapt, modele inimitabile sau tipare ale posibilelor intuiții empirice, dar nu ne dau nici o regulă susceptibilă de definiție sau examinare. (Im. Kant, *Critica rațiunii pure*.)

Noi credem că unul din aceste idealuri ale sensibilității este perfecționarea sau extinderea expresiei. Aceste idealuri sînt în mod intrinsec estetice și ele au, probabil, posibilitatea de a deveni imagini din ce în ce mai clare și mai distincte. Să fie oare această excelență numai iluzie sau vis? Nu o putem crede, pentru simplul motiv că expresia artistică este conștientă și responsabilă; ordonată și consecventă. „Vis, vis“, spune Paul Valéry, „dar vis deplin străbătut de simetrie, de ordine desăvîrșită, de acte și consecințe“ (Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, p. 25).

În integralitatea lui, Frumosul nu poate fi vis, deși poate cuprinde în domeniul său o seamă de visuri. Cuprinzînd în expresia lui și visul — actul estetic se arată a fi *oglindea intuitivă a universu-*

lui. Imaginația permite spiritului să obțină o mai largă viziune relațională a lumii. Aici, mai mult ca oriunde, idealitatea constructivă a eului își dovedește forța și superioritatea. Aici este punctul de întâlnire dintre Estetică și Metafizică, deoarece aici Frumosul se află la punctul unde realizarea-de-sine apare ca o imagine-ideal, distinctă și clară — dincolo de viziunea universului ca un tot rațional. Dacă Frumosul este *expresia instinctului formativ uman* — și tot ceea ce am spus pînă acum ne-a condus spre această concluzie —, atunci pînă și viziunea intuitivă a eului realizat este un act estetic, ce poate servi drept schemă pentru rațiune și voință, pentru o realizare practică. Dar aici intrăm într-o nouă ordine de idei și trecerea de la o imagine estetică a eului realizat la o bună voință rațională nu este numai cantitativă, ci calitativă, Etica fiind orînduită de concepte. Poziția noastră arată, totuși, că actul estetic implică și actul etic.

(Fragment. În : Petru Comarnescu, *Kalokagathon* (Cercetarea corelațiilor etico-estetice în artă și în realizarea-de-sine), București, 1946, „Fundatia regală pentru literatură și artă”, pp. 55—56.)

## ION VINEA

### DEMOSTENE

(Portret antic)

*Rătăcești printre albe ruini în amurgul de candidă vele  
prin pulberea zeilor, în trecut și în exil, Demostene,  
tu, care în veac ne-ai strigat cuvintele cetite în stele  
și vis viu ne-ai aprins adormitelor gene.*

*Vino ca o muștrare, Cetatea e în restriște,  
palidă frunte și încruntată de veșnicul ei gînd,  
că tropotă la fruntarii hoardele perșilor triste,  
iar pasul falangelor crește auzul de-l pleci la pămînt.  
Cum deslușești poteca din toamnele larg troienite,  
sub cotropirea pestriță dezgropi în adînc alt destin,  
săpat în piatra strămoșilor, topit în lacrima oștilor.*

Spectru fără de somn al speranței, dibuie sorții luptei cumplite  
 și află câte steaguri și catarge, câte, la semnul patriei mai vin.  
 Mergi peste cheiurile goale, printre umerii mulți de aramă,  
 ca o iscoadă, și măsoară avântul cât a mai rămas,  
 vezi cine poartă șoapta morții și sufletul cine-l destramă,  
 dă-l în vileag fără de preget și urmărește-l pas cu pas.

Numără trupurile-nalte, scrutează cugetele mute  
 și zvonul șerpuit din margini, de la barbari. Zi după zi  
 perindă-te prin nave și-n castre, prin arsenale ieri tăcute,  
 și bine cumpănește țința cu aurul din vistierii.  
 Apoi pe treapta de granit a forului te suie  
 înviersunat ca vijelia, stăpînitor ca o statuie  
 să chemi în mintea tuturor, invită dincolo de oră,  
 Victoria în foc întraripată, gornind prelung de pe o proră.

(In : Ion Vinea, *Ora fîntînilor*,  
 E.P.L., 1964, pp. 116—118.)

#### LUI POSTUMUS

Nu căuta-n povești fără de rost  
 să reînvii în ce nu mai e, ce-a fost.  
 Cînd împletești cuvinte pe-o minciună  
 ți-alegi din moarte foi, spini și cunună, —  
 iar pat sau targă, scut și adăpost  
 nu-ți faci din vreascuri strînse de pe jos  
 tot răsucindu-ți — gînd zmintit și prost —  
 cuțitu-n răni pînă la os.  
 De ce, străjer, dac-ai fugit din post,  
 mai pregeți și te-ntorci cînd goarna sună  
 și-o mai și-ngîni ca un zăvod la lună?  
 E-adîncă noaptea, drumul e frumos,  
 amarul cîntec cînd s-a rupt de strună  
 hoinar pe-astralul Ison prin genună,  
 și-nchipse-l, pe-aripi de chinoros,  
 cum tremură de pur și radios.

(In : Ion Vinea, *op. cit.*, p. 166.)



În recent apărutul *Dicționar de terminologie literară*, la Editura științifică — primul de la noi, inteligent alcătuit de Mircea Anghelescu, Emil Boldan, Margareta Iordan, Ion Oană și Pavel Ruxăndoiu —, cuvîntul lipsește. *Dicționarul limbii române moderne* dă numai adjectivul, ca pe un „franțuzism“, și-l tălmăcește scurt: „inexprimabil“, fără altă referire. Cuvîntul este însă, în terminologia mai ales a oamenilor de litere, poeți și critici, de o prea mare frecvență. Cred că la noi a început să fie folosit după întîiul război mondial. Eugen Ionescu se arăta agasat de această frecvență și scria în *România literară* de la 28 noiembrie 1932: „Rămîne totuși însă ceva particular lui Proust, *inefabil* (subliniat de noi!) aș zice, dacă termenul nu ar fi compromis, intraductibil și ireproductibil: lirismul și atitudinea ironică. Poate că mai sînt și altele.“ Această idiosincrasie nu-l împiedică pe același să se folosească la mai puțin de o lună de aceeași noțiune „compromisă“: „Poezia este ceea ce nu poate fi definit. Poezia este *inefabilă* (iarăși subliniat de noi!). Ea nu se poate povesti. Îi rămîne un lucru, un singur lucru: să fie cîntată.“ (Paul Valéry, *hermetismul și poezia pură*, în *România literară*, 17 decembrie 1932.) Este de toată evidența că poezia, cu excepția celei epice, ca *Luceafărul* lui Eminescu, nu poate fi „povestită“. Sînt numeroși însă poeții și înșiși criticii care cred că ea nu poate fi nici analizată sau explicată, în „esența“ ei. Dar aceasta nu mai este o problemă de estetică, ci de metafizică și ține de neîncrederea unora dintre intelectuali în puterea inteligenței. Zică-i-se agnosticism, misticism, antiintelectualism, fenomenul nu mai este nou, iar de la Bergson încoace, denigrarea intelectului este o atitudine oarecum de paradă a unei puzderii de gînditori și de scriitori.

Ca să satisfacem curiozitatea unor filologi, vom mai oferi cîteva citate, dintr-un singur scriitor român: Tudor Arghezi, alese din volumul antologic: *Tablete de cronicar* (Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960). Ca să sublinieze meritul poezilor, într-o societate mercantilă, ca aceea burgheză, Arghezi scria în 1928: „Este într-adevăr o îndrăzneală să pornești viu și voinic, asociat cu *inefabilul*, la cucerirea insulei cu luciole, cînd te așteaptă succesele, tangibile și cu preț pe piață, și-i o mucenie pe care o accepți anticipat, înainte de a te fi adăpat din spălăturile grase ale vieții sociale“ (*Poezie*). În acest context, *inefabilul* pare a fi însăși poezia sau numai vocația poetică (sau poate „inspirația“, alt termen „com-

promis" !). Cam în același sens, poetul scria, în răspunsul la ancheta literară a profesorului D. Caracostea : „Artistul fără colaborarea inefabilului e lipsit de chin și de îndoială. Producția lui cinică e fundamental vulgară.” (*Dintr-un foișor, fragmente*, 1941.) În ambele texte, *inefabilul* nu este un atribut al poeziei, ci al poetului și artistului în genere. Asocierea sau colaborarea este de fapt un instrument, o unealtă. Solicitat să colaboreze cu o prefață la o tălmăcire din François Villon (1956), Arghezi protestează contra relei reputații de derbedeu, pungaș și criminal a întâiului poet modern francez : „Personal nu mi-ar veni să cred că un ins care gîndește suspinînd cum se topesc inefabilele «zăpezi de odinioară» poate sparge hotărît, cu încheștarea degetelor, și beregata unui stareț, și tezaurul Facultății de teologie din Paris”. Aci epitetul poate fi tradus oricum, cu orice alt adjectiv, înzestrat cu valori superlative, dar „inefabilul” nu constă în albul imaculat al zăpezii, ci în melancolia trecutului, chiar dacă acesta este atît de apropiat („Mais où sont les neiges d'antan”, în traducere exactă : „Dar unde-s zăpezile de anul trecut?”). În același volum, în articolul necrolog *Pompiliu* (Constantinescu), poetul se simțea mîngîiat că a „stat alături, în spirit și inefabil, multe nopți, de vorbă împreună”, în dialogul mut dintre poet și criticul comentator, la masa lui de lucru. Sensul acestui inefabil poate fi tautologic, „în spirit”, cînd comentariul este înțelegător. Ne place această polisemie a noțiunii de inefabil, care anulează sensul comun de neexplicabil ; dacă aci inefabil vrea să zică „pe tăcute, mutește”, avem de-a face nu cu o limită a spiritului critic, ci dimpotrivă, cu posibilitatea deplină a criticului de a pătrunde mesajul poetului și de a-l explica în termeni limpezi. În sfîrșit, ca să încheiem cu bogata terminologie argheziană, vom mai aminti că în același volum întîlnim sintagma „poezia de imperceptibile” și cugetarea : „indescifrabibilul face mare parte din expresia sugerată”. Atît imperceptibilul cît și indescifrabibilul se pot interpreta ca modalități ale sugestiei, adică ale expresiei poetice care nu spune totul, lăsînd cititorului sensibil să „colaboreze” interpretativ cu autorul.

Un dicționar filosofic italian, la cuvîntul : „Inesprimabile (lat. *Ineffabilis* ; ingl. *Inexpressibile* ; franc. *Inexprimable* ; ted. *Unaussprechlich*)”, face istoricește apel la „teologia mistică, începînd cu vechile religii misteriosofice”, ca „un punct culminant al experienței mistice, adică al entuziasmului sau al extazului” și trimite la *Eneadele* lui Plotin (VI, 9, 11), la Pseudo-Dionis (*Mistica teologică*, I, 1) și la sfîntul Bonaventura (*Itinerariul minții întru Dumnezeu*, VII, 5), ca să treacă apoi direct la filosoful contemporan Wittgenstein,



cu al său *Tractatus logico-philosophicus* (1922). Un alt logician modern, Carnap, după același dicționar italian (de Nicolo Abbagnano), năruiește în acest fel noțiunea, vorbind despre „mitologia Inefabilului“, ca pe niște „dezinări ale obiectelor care nu sînt dezinări ale obiectelor“, ca „enunțuri care nu sînt enunțate“ (*Logische Syntax der Sprache*, 1934).

Ca o modestă contribuție la originea mistico-religioasă a epitetului inefabil, vom da cîteva citate din operele unui medic și alchimist cunoscător al *Cabalei*, germanul Enric Corneliu Agrippa din Nettesheim (1486—1535), persecutat pentru bănuiala de practicare a magiei. Omul ținea să-și dovedească însă ortodoxia și își presăra textele cu numeroase rugăciuni, ca invocarea către Isus : „dă-mi mie astăzi în numele tău sfînt glorioasa și inefabila merindă a trupului și sufletului“ (*gloriosum et ineffabile nutrimentum corporis et animae* = împărtășania cu taina transsubstanțierii). Dar și treimea divină este „rege inefabil și neprețuit“, pe care închinătorul îl adoră, invocă și roagă („Pie Pater, misericors Fili, clemens Spiritus sancte, Deus, Rex ineffabilis et inaestimabilis, adoro, invoco et deprecor nomen sanctum tuum...“). Se repetă în aceste rugăciuni epitetul „ineffabile nomen tuum“, uneori în înțelesul sacralității, care într-un fel tabuizează numele divinității, prin interdicția de a fi „luat în deșert“, adică de a fi numit în afară de ritualul rugăciunii. Divinitatea creștină este însă măgulită ca și cele păgine cu epitețe tămîietoare ca „ineffabilis dulcedo“ (dulceață nerostită), „ineffabile gaudium“ (nerostită bucurie), „ineffabilis potentia“ (putere nerostită), „ineffabilis majestas (nerostită măreție) ș.a.m.d. Apelînd la texte mistice, Agrippa citează apologia unui Ioan Trithem, abate de Spannheim, care vorbește din capul locului, începînd cu vechii filosofi păgîni, despre „tainele inefabile ale misterelor“ (*ineffabilia mysteriorum secreta*). Prin alte cuvinte, magicienii își rezervă cheia tainelor, refuzată profanilor. Cam aceeași ni se pare și atitudinea criticilor care manevrează substanțial noțiunea inefabilului, ca o nouă categorie estetică : lor li se revelă absolutul sau esența fenomenului poetic, pe care ar cam fi datori să-l expliciteze, dar mai adesea, vorba lui Eminescu, îl „încifrează“ prin întortocheri verbale, în loc de a-l descifra. Avem de-a face astfel, prin atît de tocita pseudonoțiune estetică a inefabilului, cu o reviviscență a limbajului mistagogic al religiilor revelate, din Antichitatea cea mai îndepărtată pînă la creștinism. Se sacralizează și se tabuizează obiectul poetic, impunîndu-se false limite percepției critice, de acela chiar care fac profesiune de clarificare a fenomenului artistic. Sîntem, așadar, într-un cerc vicios. „Nerostitul“ — în afară



de sfera mistice — nu există decît în vocabularul redus al celor ce spun „nu am cuvinte“. Poetii și criticii sînt datori să le aibă : cei dinții prin modalitatea sugestiei, ceilalți cit mai precise și explicite.

(În : Șerban Cioculescu, *Inefabilul*, *România literară*, 4 iunie 1970, p. 3.)

AL. DIMA

## ARTA POPULARĂ ȘI RELAȚIILE EI

*[Intenția simbolică a artei populare]*

[...] Urmărind mai departe descrierea artei populare, ne oprim în fața valorilor de conținut ce ea cuprinde.

Observăm mai întîi că dintre elementele, din care se încheagă de obicei o operă, artistul popular accentuează — în mod insistent — fondul și valorile sale, iar omul din popor care-și însușește opera se orientează de asemeni aproape exclusiv în aceeași direcție. În genere, considerarea formală, și deci estetică, nu-l preocupă în mod deosebit. [...]

Care sînt valorile de conținut ale artei populare și în ce fel se deosebesc ele de cele ale artei culte ? Ele nu pot fi desigur decît cele ale cercului de viață căruia îi aparține comunitatea creatoare de artă populară. Valori general-umane, colorate specific de cadrul propriu al comunității, apar în arta populară care reprezintă obiceiuri și credințe, superstiții, toată gama sentimentelor morale și înțelepciunii, spiritul satiric ș.a. Dependența artei populare de aceste valori e absolută și severă. [...]

Trebuind însă, pentru o mai completă descriere a fenomenului artistic popular, a enumera motivele lui, vom utiliza metoda orînduirii logice cu titlul expozitiv numai, accentuînd permanent funcția lor simbolică. Fiindcă arta populară se caracterizează într-adevăr nu printr-o intenție naturalistă, ci mai ales printr-una simbolică, motivele naturale acoperind sensuri către a căror exprimare artistul popular tinde în primul rînd. Reprezentarea elementelor naturii e deci numai un mijloc spre scopul final, care e indicarea unor relațiuni între om și puterile misterioase ce-l înconjoară. Operele de artă au de aceea de multe ori aspectul unui text enigmatic, care poate fi citit numai cu ajutorul unei chei, pe care comunitatea o

posedă cu titlu exclusiv. Un exemplar foarte elocvent de acest fel ne dă Grete Dircks într-o lucrare de popularizare a artei germane (*Schöpferische Gestaltung der deutschen Volkskunst*, 1935), unde ni se înfățișează o țesătură din secolul al XVIII-lea aflată la muzeul din Kiel : un oval încercuit de o bandă de stele avînd la cele două capete soarele și luna. Patru figuri omenești străjuiesc cele patru colțuri ale cadrului. Înăuntrul ovalului găsim animale, și anume : pelicani cu pui, lebede cu pui, doi cerbi. Pentru un contemplator orientat naturalistic, această coexistență de stele, oameni, animale nu are nici un sens. Ea se talmăcește însă, după cum urmează, de către omul din popor : banda cu stele reprezintă firmamentul, cele patru figuri din colțuri : punctele cardinale, încercuit cu firmamentul e pămîntul cu simboluri ale elementelor lui : cerbul pentru uscat, pelicanul pentru văzduh, lebăda pentru apă.

Simbolica aceasta își are originile pînă în preistorie. În genere, ea e însoțită uneori și de intențiuni magice sfințind obiectele pe care e încrustată și ținînd departe de ele, puterile răului. [...]

Asistăm astăzi în parte la unele popoare la o treptată stingere a funcției simbolului. Deși semnele continuă a se moșteni de la generațiile anterioare, ele sînt tot mai puțin însoțite de înțelesul lor original. Anchetele pe teren aduc și în această problemă limpeziri. În spatele semnelor rar mai caută drăgușenii, de pildă, talmăciri ascunse. Doar cîte o minte mai iscoditoare ca cea a cojocarului D. Sofonea mai e ispitită să nu creadă în realitatea chipurilor artistice ce i se înfățișează, pe care le socotește numai „semne și amintiri” — expresia îi aparține — pentru înțelesuri supra-naturale.

În arta populară a drăgușenilor, ancheta noastră a descoperit doar cîteva simboluri cu totul comune : cocoșul ca simbol al bărbăției, culori ca negrul : semn de jale — Maica Precista apare uneori în icoanele drăgușenilor cu fața neagră, ceea ce pentru țărancă Rafira Jurcovan (50 ani) înseamnă : „e jalea Maicii Domnului că am lucrat sărbătoarea” — sau albul : culoarea inimii deschise. Porțile drăgușenilor sînt mai toate încrustate cu cruci și stele socotite de țărani — în mod firesc — ca simboluri ale creștinătății. [...]

Deși uneori în decadentă, simbolismul artei populare rămîne totuși un caracter de seamă al ei, pentru faptul mai ales că oglindește o mentalitate arhaică. [...]

(Fragment. În Al. Dima : *Artă populară și relațiile ei*, Editura „Minerva”, București, 1971, pp. 32—33, 38—39, 41—42.)



[Obiectul cunoașterii în „știința literaturii”]

[...] Cuprinderea disciplinelor umaniste și a celor literare în speță, în cadrul tendinței generale de a deveni „științifice”, se datorește extinderii conceptului de „știință” de la domeniul naturii la cel al spiritului încă din a doua jumătate a veacului trecut. S-au întemeiat atunci sociologia, psihologia, filologia, folcloristica, istoria etc., adeseori cu metode ale științelor naturii. Aplicațiile la literatură au venit nu numai din partea lingvisticii — ceea ce era și firesc, dar și din cea a psihologiei — la Sainte-Beuve, din cea a sociologiei la D-na de Staël, chiar înainte de întemeierea acestei discipline și până la Taine și Brandes, dar și direct din partea științelor naturii, la Brunetière de pildă. Toată această atmosferă științifică s-a reflectat, la noi, în scrierile de început ale lui G. Ibrăileanu până și în terminologia sa critică sub influență dominant naturalistă.

Se impune, așadar, să lămurim în prealabil, cel puțin în mod sumar, în ce măsură conceptul de „știință” se poate aplica literaturii înlesnind studiul adecvat al acesteia.

Prin „știință” înțelegem, în orice caz, și încă din Antichitate, un proces de cunoaștere; Kant a precizat, mult mai târziu, că e vorba de o cunoaștere certă și apodictică și, mai ales, de organizarea cunoștințelor după anumite principii. Spencer a comunicat, apoi, o formulă renumită după care procesul de cunoaștere se înfățișează sub trei moduri distincte: o cunoaștere vulgară, dispartă și empirică, o a doua, parțial unificată, și aceasta e echivalentă cu „știința” propriu-zisă, și o a treia, total unificată, filosofia.

„Știința literaturii” poate fi socotită, în lumina unor astfel de caracterizări, ca un proces de cunoaștere cu tendințe spre certitudine, cu un ansamblu de cunoștințe organizate pe anume axe de susținere și, după concepția lui Spencer, ca un sistem de cunoștințe parțial unificate în sensul că acestea se referă doar la domeniul restrâns al literaturii, ordonat de o valoare dominantă, care rămîne, desigur, cea estetică.

Obiectul cunoașterii în „știința literaturii” variază însă — se înțelege — după disciplinele care o constituie. *Critica literară* studiază astfel fenomene concrete, individuale, opere și autori, spre a le determina valoarea artistică și originalitatea. *Istoria literaturii* se referă la curente și școli, la geneze și filiații, cu un cuvânt, la clasificări în grupe sau la încadrări de personalități sub proiec-



torul timpului, cu accent, prin urmare, asupra epocii, a momentului respectiv. *Teoria literaturii*, în sfârșit, își propune studiul categoriilor, al conceptelor abstracte (stiluri, metode, curente, genuri și specii, aspectele structurale, caracterele generale ale artei literare etc.). *Literatura comparată și cea universală*, pe care le prezentăm deocamdată împreună, își identifică obiectul în fenomene literare de tot felul (fie individuale, fie de grup), raportate la anume momente și care aparțin unor sfere lingvistice și istorice distincte unele de altele.

„Știința literaturii“, în calitatea ei de disciplină, elimină — în orice caz — perceperea empirică a fenomenelor, reconstituirea lor inferioară prin metodele impresionismului, descrierea pur și simplu. Neexistînd o cunoaștere în sine, critica literară depășește ea însăși, implicit, tendința cercetării izolate, căci orice caracterizare presupune raportare, prin comparație, la fenomene analoge. Un mod de sistematizare apare deci pretutindeni, în toate disciplinele studiului literar și el alcătuiește, de fapt, simbul științei către care tindem.

Forma cea mai înaltă a sistematizării, caracteristică științei, rămîne însă formularea „legilor“, adică — după vechea definiție a lui Montesquieu — a „raporturilor necesare care derivă din natura lucrurilor, și, în acest sens, toate obiectele își au legile lor“, ca „raport constant, stabil între fenomene“. După cum se știe, unii reprezentanți ai studiului literar, mai ales istoricii, socotesc că disciplinele literare nu sînt decît repertorii metodice de fapte, cel mult serii, în sensul lui Xenopol și al școlii lui Rickert și Windelband, și înlătură orice idee de „lege“. N-au lipsit, totuși, voci, chiar din epoca idealismului filosofic, și anume din cea a esteticii post-hegeliene, care au crezut în existența „legilor“ esteticii literare. Printre aceștia, un Fr. Th. Vischer, de pildă, situat în genere în afara oricărei problematice sociale, socotea că poate fi definită ca „lege“ a poeziei caracterizarea acesteia ca sinteză a tuturor artelor, sinteză văzută imaginativ. [...]

Conceptul de „lege“ a fost introdus însă în „știința literaturii“, cu încredere și consecvență, de către marxism, dar nu într-un fel rigid și riguros, ca, de pildă, prin întemeierea lor pe o cauzalitate strictă de tip naturalist. Fenomenul literar nu este efectul, cu „consecvență invariabilă și necondiționată“, al unui antecedent sau al unui ansamblu de antecedente care ar alcătui „cauza“. În „știința literaturii“ nu ne poate întîmpina un raport mecanic, întrucît între așa-numitele „cauze“ și „efecte“ se interpun totdeauna factori im-

previzibili. Wellek și Warren au subliniat faptul în a lor *Theory of literature* (Teoria literaturii) observînd — cu drept cuvînt — că oricît am studia „mediul“, „cadrul“, „determinanții“ operei literare, nu epuizăm, prin aceasta, explicația integrală a fenomenului literar în ansamblul său. „Știința literaturii“ în secolul trecut a tratat „cauzalitatea“ unilateral, Sainte-Beuve a redus-o la biografie, Taine și Brandes la sociologie, Brunetière la sociologie și biologie.

O îmbrățișare largă a tuturor factorilor de luat în considerare, o cauzalitate vastă și amplă ne-a oferit-o însă marxismul, care introduce fenomenul literar în sistemul relațiilor reciproce dintre bază și suprastructură, și determină caracterul indirect al raporturilor dintre literatură și condițiile economico-sociale. „Cauzalitatea“ se identifică astfel cu descrierea minuțioasă, completă și elastică, a împrejurărilor economico-sociale, între care se integrează organic fenomenul literar. Trebuie observat, în plus, că nu e vorba aci numai de o pură metodă descriptivă, ci că aceasta închide în cuprinsul ei judecățile de valoare corespunzătoare și că, prin urmare, determinismul social e însoțit concomitent de scara aprecierii și ierarhiei estetice. [...]

(Fragment. În: Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, ediția a II-a, „Editura enciclopedică română“, București, 1972, pp. 12—15.)

## OVIDIU PAPADIMA

### O ABSORBIRE PLENARĂ A CULTURII TIMPULUI

[Exprimarea actualității în literatura de azi]

[...] Toate istoriile literare ale popoarelor europene încep cu semnalarea primelor monumente, care, în fond, sînt acte de cultură, avînd o funcțiune care depășește cu mult sfera faptului estetic. De fapt, în trecutul îndepărtat al literaturii europene [...] nu se poate vorbi de o conștiință a valorii artistice pure în literatură ca și în artă. Aceasta nu înseamnă că făuritorii acestor dintii monu-



mente nu erau artiști și nu aveau conștiința că ceea ce realizau ei trebuia să răspundă mai mult sau mai puțin legilor creației artistice. Dar, mai presus de orice, în ei exista conștiința că opera lor răspunde unor comandamente mult mai largi decât simpla delectare estetică [...] În clasicismul greco-latin, ca să vorbim numai de culmi, literatura ca și arta constituiau *summae* ale culturii timpului lor. Din *Iliada* lui Homer, cititorii de astăzi și dintotdeauna pot fi încințați pe bună dreptate de amploarea respirației epice și de marea concretețe a poeziei bătrînului rapsod, dar în același timp arheologii, istoricii, sociologii, psihologii, economiștii găsesc cele mai prețioase și mai vii documente despre cultura și viața socială a secolelor în care aheii își instaurau splendida lor dominație în Elada [...]. E o afirmație ultrabanală că *Divina Commedia* lui Dante este și ea o *summa* a culturii feudale și totodată o magnifică anticipare a Renașterii. Istoria literaturii germane începe cu textul unui jurămint și cu fragmentul epic în versuri avînd în centrul său lupta dintre tată și fiu, într-un context care cuprinde o întreagă mentalitate. Istoria literaturii române începe cu tipograful Coresi și cu analele anonime, avînd o funcțiune de consemnare strictă a datelor istorice. Ea își atinge prima culme ca artă a scrisului — se știe iarăși foarte bine — prin cronicari și prin traduceri și prelucrările unor demnitari clericali de o acută conștiință patriotică și integrați în întreg orizontul de cultură românească din timpul lor. [...] S-au emis opinii, de exemplu, că poezia românească nu ar fi existînd decît începînd cu simbolismul, pentru că de atunci ar fi avut „conștiința de sine” ca realitate independentă de actul de cultură. În treacăt fie zis, această afirmație nu e deloc nouă. Am întîlnit-o, aproape cuvînt cu cuvînt la fel, într-un articol publicat de N. Davidescu în *Flacăra* din 1914, articol care n-a fost inclus în volumele sale de critică. [...] Așa cum am căutat să demonstrez, literatura e un act de cultură, dar ca artă cu legislația ei internă, proprie, și cu funcțiile ei proprii. [...] Ceea ce s-a realizat în domeniul social, politic și economic de către patria noastră — ca documente ale forței creatoare de civilizație a poporului român — trebuie să-și găsească prin literatura de astăzi, una dintre cele mai strălucitoare, mai atractive și mai convingătoare modalități de expresie.

(Fragment. În *Astra*, VII, 1972,  
nr. 4.)



## ESEUL — METODĂ DE CUNOAȘTERE

*[Eseul cuprinde, prin mijlocirea metodelor integrative, domeniul culturii și realitatea cosmologică]*

Eseului literar și filosofic îi corespunde, în gândirea științifică, metoda de lucru interdisciplinară. De o parte și de alta, aceeași formație mentală, tributară mai multor perspective de examen, aceeași varietate de călăuziri spirituale, intersectându-se convergent, ca razele unui reflector, pentru luminarea unei realități sau probleme — care, prin însăși structura lor, sînt complexe.

Cercetarea zisă de specialitate fragmentează realitatea, o reduce la un singur plan și o situează unidimensional. Eseul, prin multilateralitatea perspectivelor pe care le dezvăluie, prin folosirea unor instrumente diferite de lucru, depășește fragmentul, artificial desprins din întregul realității, și încearcă să o cuprindă în unitatea originară a acesteia: documentul de istorie literară nu mai este, de pildă, privit în sine, pentru semnificația lui biografică sau istorică, ci apare ca o manifestare a unui *act* de interferență, în care plan psihologic și dat estetic, fapt istoric unic și semnificație generală, apar în unitatea lor indivizibilă. Înregistrarea unui fapt istoric literar se situează, în adevăr, într-un context multiplu, de o neasemuită bogăție de structură de corelații.

Eseul literar se străduiește să cuprindă, în credința noastră, universul noologic din această perspectivă de totalitate, folosind, în interferență, o înmănunchiere de instrumente de lucru, pe care „specialiștii” le disting în fruntarii bine determinate: psihologie și estetică, psihiatrie și istorie literară, filologie și evoluție socială, geneză și împlinire, trecut-prezent-viitor; faptul — mărturie de viață spirituală — opera literară sau artistică, discursul sau instituția, cutuma sau viziunea folclorică, aceasta din urmă fiind înțeleasă în sensul ei cel mai larg — vor fi raportate, în înțelegerea eseistului, la coordonatele generale ale unei culturi naționale și, prin aceasta, la valorile culturii universale. Această subsumare comportă, fără îndoială, trepte progresive de examen, trecînd succesiv de la condiționarea faptului de cultură de către psihologia artistului, la cadrele sociale în care s-a dezvoltat acesta, la datele epocii și culturii care l-au ajutat să devină el însuși. În centrul acestui proces,

legind manifestarea spirituală, întrupată într-o operă, și realitatea culturii universale care o conține, se află personalitatea creatoare, artistul. În sfera vieții culturale, totul își are obârșia și încoronarea, rădăcina și finalitatea în activitatea personalității. Conștiință socială și conștiință individuală sînt corelative. Prin proces de geneză istorică, viața colectivă izvorăște din confruntarea și comerțul conștiințelor individuale, dar acestea din urmă se formează, în împlinirea lor, sub influența valorilor culturale, actuale în conștiința colectivă, la care individul se adaptează, cu deosebire în cursul procesului său de educație. Astfel, om și colectivitate, individ și omenire, operă și cultură sînt realități ce se presupun, într-un proces indisociabil. Acest proces se străduiește să-l examineze, în relațiile lui dinamice, cu deosebire genetice, cercetătorul — prin mijlocirea eseului.

În cercetarea lui, artistul este ținut să observe un principiu de metodă cu validitate universală, raportarea faptului la întregul din care face parte. În viața culturală, ca și în universul fizic, nu există fapte izolate. Izolarea nu este decît rodul spiritelor simplificatoare, cu înțelegere trunchiată a lumii. Totul este în tot. Eseistul caută să raporteze faptele, aparent izolate, la totalitățile în care se integrează. Astfel, pentru a da un exemplu ilustrator al uneia din direcțiile de examen a prezentei culegeri de eseuri, opera artistică este o mărturie a unei personalități, și nu a unei zone sufletești limitate: în operă nu se exprimă o facultate, sau un „element” suflesc bine circumscris, așa cum ar putea-o presupune o psihologie asociaționist-atomistă, ci o conștiință, care trebuie cuprinsă în unitatea ei centrală de viață. Individualitate fizică, aptitudini corporale și sufletești, biografie, viață subconștientă și rațiune, fantezie și date de amintire, reverie leneșă și examen lucid de conștiință, ideal estetic și vis, grafic al emotivității, întîmplare și neprevăzut, presentiment și evadare în activitate de joc, sentiment al libertății interioare și supunere la o tehnică artistică îndelung învățată și practică, ceea ce nu exclude prea adesea înmădărea, depășirea și chiar negarea acesteia — invenție și depășire de sine, integrare într-o disciplină tradițională și, totuși, crearea unei discipline personale de lucru și gîndire, și, mai presus de toate, corespondența directă între propria viață și lumea exterioară, cuprinsă în întregul octavelor sale structurale — fizice, sociale, spirituale —, toată această realitate, definită în ființa artistului, în unicitatea ei ireductibilă, se află la obârșia operei de artă. O atare înțelegere presupune mînuirea a numeroase discipline de gîndire — cu deosebire psihologie, estetică, filologie, etnografie, etnologie, neuro-psihiatrie, sociologie, filosofie a culturii, folosite în corespondențele lor de adîncime, și nu în izolarea lor



aparentă, de științe bine delimitate. Cu aceste instrumente am încercat, cu mulți ani în urmă, în continuarea lucrării noastre *Funcțiunile creatoare ale subconștientului și Individualitate și destin*, să cuprindem procesul de elaborare a operei de artă într-un eseu de sinteză: *Personalitatea și actul artistic*. Împrejurările ne-au împiedicat de a duce la bun sfârșit această cercetare; au rămas, din acest efort, câteva *membra disjecta*, dintre care câteva își află loc în prezentul volum.

Metoda de lucru a eseistului va avea, așadar, în înțelegerea noastră, un caracter de expresie a unei formații mentale, esențial interdisciplinar, cu deosebire psihologice, medical-psihiatrice și filosofic-cosmologice, așa cum le-am aplicat în lungul activității noastre, practice și teoretice. Eseul cuprinde astfel, prin mijlocirea metodei de cunoaștere integrative, deopotrivă, domeniul culturii și realitatea cosmologică. Gândirea adâncește, fără deosebire, tărimurile spiritului și ale materiei. Eseul literar, filosofic sau cosmologic, nu alcătuiesc decât fețe ale aceleiași metode de lucru, ale aceleiași năzuinți de cuprindere unifiantă a faptelor, cu raportare la drama de cunoaștere și examenul de conștiință al omului. [...]

(Fragment. În: Ion Biberi, *Eseuri*, Editura „Minerva”, 1971, pp. 5—7.)

I. D. GHEREA

## ÎN JURUL TEHNICEI LUI TOLSTOI

[Rigoarea ogîndirii]

Arta literară a lui Tolstoi e, cred, dintre toate, cea mai ușor de definit și, în același timp, cea mai greu de analizat. E ușor de definit pentru că tot ce a scris Tolstoi, intrucit e artă, nu urmărește decât un țel: să oglindească realitatea. Aceasta e preocuparea lui unică și continuă, și toate frumusețile cite ne trec pe dinainte, chiar efectele cele mai tragice, izvorăsc, involuntar parcă, din exactitatea ogîndirii. Și încă înțelesul termenului „realitate” e prea larg; nici odată la Tolstoi un peisaj nu e așa cum ni se arată cînd nu e decât el, cînd nu e legat cu nici un element subiectiv. Acest fel de realitate nu-l interesează deloc pe Tolstoi. La el natura e totdeauna profund antropomorfică. Uneori peisagiul e pătruns de afectivitatea



unuia din personajii sau a autorului ; alteori descrierea e presărată cu amăgiri ale simțurilor astfel că elementul subiectiv biruiește totdeauna. Iată un exemplu de felul al doilea, din nuvela *Viscolul* : „Deși nu ninge, nu se vedea sus nici o stea și cerul părea, față cu întinderea albă de zăpadă, neobișnuit de adinc și de negru“, și mai tirziu : „Împrejur totul e alb, alb mișcător ; orizontul apare ba infinit de larg, ba strimt de toate părțile, la depărtare abia de doi pași ; cite odată se ridică la dreapta un zid înalt și alb care aleargă cu noi, dispăre, se arată iarăși în față, fuge cîtva timp înaintea noastră și se face nevăzut. Cînd mă uit în sus, cerul îmi pare în prima clipă senin de tot și am impresia că văd stelele prin ceață ; dar stelele fug din fața privirii mele și dispar ; și nu mai văd decît zăpada care, trecînd de ochii mei, îmi cade pe mîini și pe gulerul de blană. Cerul e peste tot egal de luminos, egal de alb, spălăcit, monoton și în continuă mișcare.“

Dealtfel această jumătate subiectivă a realității e cu mult mai bogată și mai interesantă pentru noi, astfel că sfera lui Tolstoi e imensă ; termenul cel mai exact pentru a o numi e, cred, „viața“. Și în această sferă Tolstoi e atotputernic. Despre orice ar vorbi, îți face totdeauna impresia că cunoaște deosebit de bine acel domeniu al vieții. Pare specialist pe orice tărîm, în orice, în joc de cărți, în viața la țară, în război, în agricultură, în curse de cai, în dragoste și în moarte. Tolstoi are universalitatea unei forțe a naturii și e invariabil ca și dînsa. Nici o evoluție nu se simte în opera lui artistică. De la *Cazacii* la *Învierea* toate concepțiile autorului s-au schimbat din rădăcină ; arta lui a rămas identică.

Așa pudic cum îl știm, Tolstoi e poate singurul scriitor cu adevărat și pe de-a-ntregul realist. [...]

Astfel problema literară pe care o propune și o rezolvă Tolstoi e mult mai grea decît ar fi fost pentru un scriitor de duzină : el vrea să redea realitatea, așa pestriță și luminoasă cum e, servindu-se numai de mijloace de expresie terne și uzate. Pe de altă parte, însă, opera astfel realizată are calități însemnate, care altfel ar fi fost imposibile. Am văzut că naturalețea exprimării mărește impresia totală de adevăr. Vălul pe care de obicei expresia îl întinde între noi și realitate cade, atît ne e de uzuală această expresie, și ni se pare că avem a face însăși cu lucrurile și întîmplările. Și simțînd că toată grija autorului e pentru ce povestește, nu pentru *cum* povestește, atenția cititorului se îndreaptă în aceeași direcție.

Despre Proust, Benjamin Crémieux spune că reușește să evite orice „poncif“ (banalitate), chiar cele pe care le-ar crea el însuși, și că grație acestui lucru stilul lui n-are să fie niciodată „figé“ (înțepenit). E drept că acest stil — minunat, dealtfel — e foarte căutat și extrem de personal. Desigur că Tolstoi s-ar fi îngrozit în fața unei comparații ca aceasta : „...le soleil menacé par un nuage... donnait une carnation de géranium aux tapis rouges... et ajoutait à leur lainage un velouté rose, un épiderme de lumière“. Dar, tocmai din cauza calităților lui, nu-mi pare probabil să scape de universală mumificare.

Înainte de război, doi francezi spirituali, Paul Reboux și Charles Muller, au dat la iveală o serie de parodii foarte amuzante și interesante sub titlul *A la manière de...* Singura din aceste pastișe care nu prinde deloc maniera autorului vizat, ci e numai o satiră hazlie a opiniilor lui, e cea a lui Tolstoi. E foarte semnificativ aceasta. Poziția celor doi caricaturiști era într-adevăr grea. În loc să aibă de a face cu o manieră, se aflau în fața unor mijloace de expresie atât de „oarecare“ încât par aproape inexistente, și sub acest înveliș complet transparent nu e decât viața ; și e greu să parodiezi viața în totalitatea ei. [...]

Teoreticește, opera literară cea mai opusă esteticei lui Proust e cea a lui Tolstoi. Ea nu ridică după cum cere Proust „le voile de laideur et d'insignifiance qui nous laisse incurieux devant l'univers“. Proust vrea ca lumea — „qui n'a pas été créée une fois mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu“ — reflectată de artist să fie profund personală și caracteristică pentru acesta. Idealul lui e pictorul Elstir, „qui ne pouvait regarder une fleur qu'en la transplantant d'abord dans ce jardin intérieur où nous sommes forcés de rester toujours“. Am văzut că Tolstoi reprezintă, cu mult mai mult decât oricare alt artist, tendința contrarie ; asemănarea între model și portret e dusă la el până la maximum posibil. Nedumerit, Proust ar fi putut să se întrebe : cum se poate ca realitatea, urâtă și searbădă cum e, să ni se înfățișeze frumoasă și interesantă în oglinda unei opere de artă a cărei singură grijă e să nu o falsifice ? Și, ca discipol al lui Bergson, cred că ar fi rezolvat dificultatea cam așa :

Viața transpusă în literatură suferă două alterări inevitabile, astfel că există o stilizare esențială a acestei arte. Prima : Între realitatea literară și cea propriu-zisă e o relație asemănătoare cu cea stabilită de Bergson între amintire și percepție, adică o deosebire



nu numai de grad, ci și de fire. Pe cînd percepția ne invită la fapte, pătrunsă fiind de toate acțiunile posibile pe care corpul nostru le-ar putea exercita asupra obiectului prezent, amintirea e dezinteresată, e golită de acțiune : „...le passé n'est qu'idée, le présent est idéomoteur“.

Tot astfel realitatea trăită, oricît de indiferentă ne-ar fi, oricît de puțin ne-ar atinge propriile interese (în sensul larg al cuvîntului), desenează totuși în inconstient nenumărate reacțiuni eventuale ; în schimb realitatea din literatura cea mai naturalistă e complet independentă de noi și privirea o urmărește liberă de orice gînd inconstient de imixtiune. Chiar atunci cînd, antrenată de povestire, ne interesăm mai „activ“ de peripețiile ei, simțim că emoțiile ne sînt artificiale, fără rădăcini adînci, și, dealtfel, străine adevse de plăcerea estetică.

A doua alterare : Realitatea din literatură e prin natura ei discontinuă în timp și în spațiu. Pe cînd pictura redă o lume neîntreruptă de forme și culori, literatura s-ar putea compara cu un desen punctat, nu cu desenul obișnuit care, dacă nu reprezintă decît incomplet modelul, se folosește măcar de trăsătura continuă. La Tolstoi, punctele urmăresc cu exactitate neînduplecată conturul vieții, dar viața nu e punctată. În limbajul lui Bergson am spune că arta literară întrebuițează metoda cinematografică pentru a reconstitui viața. Numai că la cinematograf fotografiile urmează una alteia atît de repede, încît nu poți percepe intervalele, pe cînd în literatură le treci cu vederea fiindcă, printr-o obișnuință îndelungată, ne-am familiarizat perfect cu această deosebire dintre realitate și literatură, ba chiar, mai general, realitate și limbaj.

Am spus că Tolstoi a surprins ritmul vieții ; mai exact e să spunem că interceptează prin analiză și subliniază ritmul unei continuități. Și poate că tocmai monotonia continuității e esența acelui gust insipid al vieții și cauza răului de mare pe care îl dă unora legănatul realității.

Ritmul roților pe șine e înecat în hîrlițul continuu al trenului. Tolstoi scoate în relief și izolează acest ritm, silindu-ne să auzim în tăcînitul lui melodii care ne incîntă, mai ales pentru că n-au nici o legătură cu grija de bagaje, nici cu afacerile care ne așteaptă la sosire.

(Fragment. În : Ioan D. Gherea, *Essuri*, Editura „Minerva“, București, 1971, pp. 36—58.)



## PENTRU O „NOUA CRITICĂ”: CRITICA IDEILOR LITERARE

[Pentru o cunoaștere de substanță]

[...] Plăcerea criticii literare se satisface integral în chiar actul acestei critici. Sub raportul mecanismului său latent, este vorba de o *plăcere autotelică*, de o inocentă, dar neacoperită „gratuitate”. Dincolo de orice alte motivări și finalități, critica ideilor literare (dealtfel, ca oricare alt gen de critică) se satisface în ea însăși și prin ea însăși. Criticii noștri — deschidem o foarte mică paranteză — ar trebui, poate, să mediteze ceva mai mult și la acest aspect al activității lor: al actului cu funcționalitate și valoare intrinsecă, a face critică pentru plăcerea de a face critică, atitudine care nu exclude nici eficiența, nici obligațiile și implicațiile colective. Rezultatele pot fi adesea destul de relative. Plăcerea, când este autentică, rămâne însă totdeauna foarte reală. Și ea este, în ultimă analiză, cea mai bună garanție a seriozității și reușitei oricăror activități critice. Nici „succes” imediat, cu orice preț, nici ocupări de „poziții”, nici alt gen de acțiuni extracritice; ci, în primul rând, construcția și plăcerea creației, în sensul definit în articolul *Creație*. Sîntem atît de pătrunși de acest adevăr, care exprimă o realitate interioară organică, încît dacă *Dicționarul de idei literare* (ca și alte lucrări) n-ar avea nici un ecou, nici o audiență și eficiență, accidentul — firește — nu ne-ar încînta prea mult. Dar decepția profundă, catastrofa morală nu s-ar produce în nici un caz, deoarece adevărata satisfacție s-a și produs pe durata elaborării *Dicționarului*. Noi ne socotim din plin recompensați, de pe acum, prin chiar faptul că această carte a putut fi meditată, documentată, scrisă și publicată. Restul ne interesează ca fenomen intelectual și social.

Noțiunea de „plăcere”, care-și păstrează prin caracterul său eminentemente spiritual o nuanță „epicuree”, deloc reprobabilă, se cere explicată cu oarecare atenție. Ea implică, mai presus de orice, satisfacția indiscutabilă a *cunoașterii*. Adevărata cunoaștere dă profunde și imense satisfacții. Stăpînirea obiectului, în speță ideea literară, produce criticului o adevărată „bucurie”, o emoție intrinsecă invincibilă. La cercetătorul de vocație (există destule mărturii în acest sens: Leibniz, Renan etc.), pasiunea și exercițiul cunoașterii

depășesc adesea, ca semnificație și valoare, importanța obiectului. Totul se petrece ca și cum ideea literară se gindește *prin noi* și se bucură că se clarifică, ea *în noi*, și *noi* odată cu ea. În desfășurarea sa, ca act de cunoaștere, critica ideilor literare își regăsește încă o dată autonomia și autotelismul funciar. În felul acesta, ea se obiectivează, se transformă în propriul său obiect de investigație. Subiectivitatea cea mai profundă se convertește în obiectivitatea cea mai necesară și impersonală.

Consolidată de o rețea de asociații și date intelectuale, plăcerea cunoașterii presupune amplificări și intensificări nebănuite. Substanța sa devine deci *erudiția*, noțiune inseparabilă de critica ideilor literare, de neconceput în afara documentării superioare, studiului organizat, plăcerii lecturilor metodice, frecventării bibliotecii, societății marilor spirite: autori, analiști și comentatori competenți de idei estetico-literare. Această satisfacție reprezintă pentru criticul ideilor literare o necesitate vitală: a confruntării, confirmării și consolidării pozițiilor proprii, într-un cerc solidar, select și discret de confrăți ideali, cu care poți vorbi un limbaj comun de un anume nivel, ferit de trivializări și improvizații, preocupări minore, controverse mărunte, de strictă și efemeră „actualitate”. Voluptatea de a deschide în serie texte specializate sau rare, a reflecta critic și sistematic asupra lor, a le extrage esența, a-ți afirma afinitățile și preferințele într-o anume comunitate de idei, a întreține un colocviu de specialitate cu spirite care obișnuiesc să vorbească în cunoștință de cauză, este — pentru cine știe s-o guste — mare, inimitabilă. Lumea abstractă a problemelor literare este net superioară convulsiei vieții literare imediate, și critica ideilor literare alege în mod decis între substanță și anecdotă, permanent și efemer, general și particular. De se poate vorbi de un anume „egoism”, el are un caracter foarte specializat și tehnic. Caracterul său „subiectiv” îl ferește, însă, de livresc și asceză. Atitudinea intelectuală personalizată nu poate fi niciodată uscată sau aridă.

Un coeficient important de „plăcere” aparține și *analizei*, moment constitutiv, fundamental, al acestei critici, de neconceput fără analize și disociații, fără „tăierea firului de păr în patru”, operație indispensabilă stabilirii sensurilor și nuanțelor unei idei literare. În locul unui roman ne ocupăm de o problemă literară, dar metoda analitică rămâne în esență aceeași.

(Fragment, în: A. Marino, *Dicționar de idei literare*, I, Editura „Eminescu”, București, 1972, pp. 3—4.)



## COMUNICAREA LINGVISTICĂ ȘI GENEZA IDEILOR

[Arta — expresie a abstracției]

Ideile se formează și se dezvoltă în și prin comunicare. Siliți de colaborarea în lupta cu natura să comunice între ei, oamenii au început făurirea ideilor. Vorba este trupul ideii, iar ideea este sufletul vorbei. Ca tot ce este creat de om, limbajul, principalul mijloc de comunicare, este și materie și spirit.

După cum se știe, filosofia marxistă consideră că spiritul este generat de materie, că este o funcție a materiei superior organizate și un produs al practicii social-istorice. Teoria contemporană a comunicării consolidează această teză, precizând procesul prin care materia și practica socială dau naștere spiritului: materia care generează spiritul este *vorbirea* prin care oamenii se înțeleg reciproc și organizează astfel activitatea lor comună asupra mediului inconjurător. Vorbirea este și materie — substanță fonică — și practică socială — mijloc de comunicare. Nu creierul gîndește, ci omul gîndește, cu ajutorul creierului, din clipa în care începe să vorbească.

Spiritul este creația vorbirii. Vorbînd, omul adaugă biosferei o logosferă. [...]

## 2. Scrisul

Reprezentarea grafică a fost de la început mai mult *transcrierea* neliniștii umane față de viitor decît *descrierea* prezentului. Prezentul, fiind indicabil, nu se cere re-prezentat. Numai absentul merită să fie reprezentat. Orice reprezentare, amintind trecutul și anticipînd viitorul, smulge din prezent obiectul vizat. Fiînd transcrierea unei vorbiri, reprezentarea grafică se împărtășește deja din proprietatea noțiunilor de a avea o față îndreptată spre trecut și cealaltă spre viitor. Conservînd amintirea unei experiențe trecute pentru a înlesni anticiparea unei acțiuni viitoare, reprezentările grafice exprimă în mult mai mare măsură atitudinea oamenilor față de natură decît înfățișarea naturii însăși. Prin reprezentările grafice oamenii își comunică unii altora informații nu despre prezentul care se vede, ci despre absentul care nu se vede. Reprezentările grafice se folosesc de prezent pentru a semnifica absentul. Grafica comunică informații despre absent, atît în absența emițătorului, cît și în absența receptorului.



Prin reprezentarea grafică a vorbirii, independența relativă a omului față de mediul său înconjurător crește considerabil. „A scrie” — înseamnă a te distanța de prezent, a face abstracție de nenumărate însușiri concrete ale realului, a pregăti, astfel, stăpânirea umană asupra naturii sensibile.

Superioritatea decisivă a limbajului uman față de toate celelalte mijloace nelingvistice, de comunicare, constă în faptul că vorbirea în general și scrierea în special sînt în stare să mențină prezentul la o distanță din ce în ce mai mare și să permită astfel predicția viitorului, a posibilului, a probabilului. Omul a inventat limbajul nu pentru a se ține de coada lucrurilor, ci pentru a le transforma conform scopurilor sale. Grafismul reprezintă nu atît realitatea, cît intențiile omului cu privire la ea. „Dacă există un punct asupra căruia avem astăzi toată certitudinea este că grafismul începe nu prin reprezentarea naivă a realului, ci prin abstract.” (André Leroi-Gourham) Istoria scrierii, de la mitogramele pictografice pînă la literele alfabetului, este istoria reprezentării grafice a unor idei din ce în ce mai abstracte și mai generale despre realitate. Cele mai vechi desene sînt mai degrabă suporturi grafice ale unui context oral decît reproduceri ale unor scene de vînătoare. Primele figuri aveau o valoare magică, codificau un mesaj secret pe care numai inițiații erau capabili să-l descifreze. Trecerea de la gîndirea mitomagică la cea tehnico-științifică s-a făcut treptat și concomitent cu evoluția așezărilor urbane. „Se pot situa către 3500 înaintea erei noastre (2500 de ani după apariția primelor state) primii gemeni mesopotamieni ai scrierii. Două mii de ani mai tîrziu, către 1500 î.e.n., primele alfabete consonantice apar în Fenicia, iar către 750, alfabetele vocalice sînt instalate în Grecia. În 350, filosofia greacă este în plină înflorire.” (André Leroi-Gourham) Perfecționarea scrierii nu duce numai la îmbunătățirea reprezentării grafice a vorbirii, ci determină un imens progres al gîndirii. Un mijloc care face accesibil exercițiul gîndirii unui număr mereu mai mare de oameni determină totodată și un progres calitativ al gîndirii; pe măsură ce se universalizează, gîndirea este din ce în ce mai aptă să reflecte universalul. Devenind impersonală, uniformă și reversibilă, scrierea alfabetică imprimată stimulează gîndirea abstractă și elaborarea explicațiilor teoretice. Literele alfabetului, transcriind „sunetele” vorbirii și nu „înțelesurile” ei, deschid în fața gîndirii o perspectivă nelimitată. Cu un număr finit de litere, pot fi scrise o infinitate de enunțuri. Prin trecerea de la scrierea ideografică monoarticulată — enunțurile în ideograme — la scrierea alfabetică dublu articulată — sintagmele în moneme și monemele în grafeme — creativitatea gîndirii a crescut considerabil. Dealtfel, scrisul cere

minții umane un efort mult mai mare decât vorbitul. Toată lumea știe să vorbească, dar nu toată lumea știe să scrie. Scrisul se învață mai greu decât vorbitul. Scrierea nu este o funcție adăugată organelor vocale. „Pentru a vorbi vorbitorul n-are nevoie decât de corpul său ; pentru a scrie, nu-i ajunge mîna, ci îi mai trebuie și un anumit instrument : stilet, pană, creion, toc, mașină de scris etc. Și încă nu-i de-ajuns ; nu se scrie numai *cu ceva*, ci și *pe ceva* : piatră sau cărămidă, pergament sau papirus, iar astăzi mai ales hîrtie.” (Etienne Gilson)

Scrierea alfabetică, deși mai simplă, este mult mai dificilă decât scrierea ideografică, deoarece implică un mult mai mare efort de abstractizare. Cititorul unui text alfabetic este nevoit să parcurgă cu mintea o distanță mult mai mare între semnificantul grafic și înțelesul semnificat decât cititorul unui text ideografic.

Scrierea alfabetică reprezintă însă nu numai un imens progres al gândirii, dar și o gravă primejdie : *dezvoltarea unilaterală a rațiunii în detrimentul sensibilității.*

Intr-un moment de cumpănă a istoriei, între Socrate care mai apăra cultura orală și Aristotel care consolida cultura scrisului, Platon era deja conștient de această primejdie. „Scrierea, Fedru, are un grav inconvenient, ca și pictura. Produsele picturii sînt ca și cum ar fi vii ; dar pune-le o întrebare, ele păstrează tăcerea. La fel și cu discursurile scrise. S-ar putea crede că ele vorbesc ca niște persoane inteligente, însă cere-le să-ți explice ceea ce spun, ele nu vor răspunde decât un singur lucru, mereu același. O dată scris, discursul circulă peste tot și trece indiferent prin mîinile cunoscătorilor și prin acelea ale profanilor și nu știe să distingă cui trebuie și cui nu trebuie să-i vorbească. Dacă se vede disprețuit sau înjurat pe nedrept, are totdeauna nevoie de ajutorul tatălui său ; căci nu-i capabil să respingă un atac și să se apere singur.” Platon pomenește aici mai toate neajunsurile unui text : impersonalitatea, invariabilitatea, generalitatea, tendința spre alienare. Este o constatare curentă că autoritatea unui discurs crește pe măsură ce se trece de la rostire la manuscris, apoi la un text dactilografiat și, în sfîrșit, la pagina tipărită.

După două mii de ani, în preajma Revoluției Franceze, într-un moment în care reprezentantul grafic era sacralizat iar reprezentantul uman sacrificat, Rousseau reia critica scrisului cu și mai mare înverșunare. Considerînd că scrierea este literă moartă și că înăbușă viața, Rousseau explică : „Scriind, ești forțat să iei toate cuvintele în accepția comună ; însă cel care vorbește variază accepțiile prin tonuri, le determină cum îi place ; mai puțin constrins să fie clar, el dă multă forță ; și nu e posibil ca o limbă pe care o scrii



să păstreze multă vreme vivacitatea aceleia care nu e decît vorbită". Răul suprem ar fi limbajul logico-matematic, adică o limbă care nu mai poate fi vorbită, ci numai scrisă. Încă de pe acum oamenii se întreabă mai des cum se scrie un cuvînt decît cum se pronunță el ; ca și cum primordială este scrierea nu vorbirea.

Spre deosebire de Platon și Rousseau, adversarii contemporani ai scrisului îi opun nu numai vorbirea, ci ansamblul mijloacelor audio-vizuale de comunicare. Reproșînd alfabetismului că a uniformizat, a fragmentat lumea, Marshall McLuhan scrie : „Evident, Rațional a însemnat multă vreme, în Occident, uniform continuu și convențional. În alți termeni, am confundat rațiunea și alfabetismul, raționalul cu o tehnologie particulară." McLuhan speră că, în curînd, cultura scrisului și a cititului, care stimulează cu precădere activitatea intelectuală, va fi înlocuită cu o cultură oralo-vizuală, care va educa sensibilitatea. „Educația se va preocupa în viitor mai mult să dezvolte și să cioplească simțurile și percepțiile decît să «îndoape capetele». Și asta nu va fi desigur o pierdere pentru «intelect»."

Numai că o sensibilitate care nu mai e condusă de intelect nu mai e o sensibilitate umană. Dezvoltarea deplină a omului se obține nu prin diminuarea puterii sale de abstractizare, ci prin echilibrarea ei cu o viață afectivă din ce în ce mai intensă. Intelectul „răcește" sensibilitatea numai dacă este cultivat unilateral. Altfel, o sporește, o prelungește, o rafinează. Trebuie cultivată conlucrarea dintre forța logică a scrierii alfabetice și autenticitatea afectivă a limbajului oral. Scrierea sporește coerența logică a vorbirii, iar vorbirea însuflețește scrierea. Scrierea alfabetică disciplinează gîndirea și contribuie la transformarea dialogului social în monolog individual. Analfabeții monologhează mult mai rar decît știutorii de carte. O conferință este mai mult scriere rostită decît vorbire. Spațializînd temporalitatea vorbirii, scrierea transformă gîndirea ireversibilă în reversibilitate logică. Un rol deosebit în colaborarea dintre scriere și vorbire are scrisul de mînă, mai apropiat de individualitatea vorbirii decît cel imprimat. Ivan Bunin mărturisea lui Valentin Kataev că scrisul de mînă e mai legat de actul creației decît scrisul la mașină. „Cînd bați direct la mașină — spunea el — fiecare cuvînt pe care l-ai bătut își pierde individualitatea, se despersonalizează, în vreme ce cuvîntul scris de propria-ți mînă pe hîrtie e ca o urmă materială, vizibilă, a gîndului dumitale — crochiul lui — el nu și-a pierdut încă legătura tainică cu sufletul dumitale — dacă vrei, cu întreaga dumitale ființă — așa încît, dacă acest cuvînt este fals sau pus nelalocul lui, dacă este nepotrivit, lipsit de tact, ai s-o simți de îndată, nu numai intuitiv, dar ai s-o și vezi cu



ochii, sesizînd o anumită încetinire, accelerare sau chiar modificare a scrisului." Grafologia nu se practică asupra textelor imprimate, ci numai asupra manuscriselor, asupra autografelor... Ar fi interesantă o cercetare asupra deosebirii dintre stilul scriitorilor care bat direct la mașină și stilul celor care scriu de mînă. Se pare că primul este mai „denotativ“, iar celălalt, mai „conotativ“, unul este cognitiv, celălalt, mai expresiv. Pe măsură ce se îndepărtează de vorbire, scrierea se îndepărtează și de gîndire și, în cele din urmă, nu mai conservă decît dimensiunea logică a gîndirii. Totuși, în efortul legitim de a contracara logocentrismul, să nu se uite că cele mai mari victorii ale cunoașterii umane au fost posibile datorită culturii scrise, nu orale, că înțelegerea rolului pe care poate și trebuie să-l joace cultura audio-vizuală aparține culturii scrise, nu orale.

Marshall McLuhan preferă ideografia, deoarece, prin globalitatea și sincronismul ei, i se pare mai fidelă conștiinței decît analitismul și secvențialitatea scrierii alfabetice. După ce pretinde că „nu există nimic liniar și nici secvențional în cîmpul global de luciditate care există în orice moment de conștiință“, McLuhan conchide: „De cînd există alfabetul fonetic am considerat că legătura de inferență este criteriul prin excelență al logicii și al rațiunii. Dimpotrivă, scrierea chineză investeste fiecare ideogramă cu o intuiție globală a ființei și a rațiunii, care nu lasă decît un rol minim succesiunii ca semn de activitate și de organizare mentală.“

De asemenea, Roland Barthes este încîntat de sincronismul anti-mecanic și antialfabetic al culturii japoneze. Pentru japonez, lumea nu este un „volum“ care trebuie explorat, ci o „suprafață“ care se cere admirată. Gîndirea japonezului nu este preocupată să parcurgă distanța dintre fenomenul sensibil și esența lui inteligibilă, ci să cuprindă ansamblul fenomenelor. Pentru el „totul este ornament al altui ornament: mai întîi, pentru că pe masă, pe platou, mîncarea nu e niciodată decît o colecție de fragmente, din care nici unui nu apare privilegiat de o ordine de ingestie...“. Europeanul mîncă după cum scrie: *discursiv*. Menu-ul său are o introducere, un cuprins și o încheiere. Dimpotrivă, mîncarea japonezului este *configurativă*. Pentru el „a mîncă nu înseamnă a respecta un menu (un itinerar de farfurii), ci a desprinde, printr-o ușoară atingere de bașchetă, ba o culoare, ba alta, grație unui soi de inspirație...“.

Este adevărat că japonezii, neîmpiedicați de gîndirea alfabetică și de modelul mecanic, și-au însușit mai repede și mai temeinic modelul cibernetic de cultură, dar nu trebuie uitat că sintetismul erei electronice este rezultatul unei îndelungi dezvoltări a gîndirii analitice și abstractizante. Există o deosebire calitativă între „sîncrētismul“ gîndirii iconice și „sintetismul“ gîndirii științifice.

Sinteza presupune analiza. Sinteza pe care o săvârșește conștiința contemporană presupune întoarcerea cunoașterii analitice și abstracte asupra ei însăși. Conștiința omului întreg nu se reduce nici la cunoașterea mediului, nici la cunoașterea de sine, ci este cunoașterea unității contradictorii dintre subiect și obiect. [...]

#### 4. Abstracția

S-a cam mărit, în ultima vreme, numărul acelor care spun despre o idee că „e abstractă” atunci când vor să spună, de fapt, că „e vagă”, că „e unilaterală”, că „e inoperantă”, sau chiar că „e falsă”. Se creează, din ce în ce mai mult, o nedreaptă suspiciune în jurul celui mai uman produs al omului : *abstracția*.

Tendința e mai veche. Lupta împotriva „abstractului” apare în istoria gândirii ori de câte ori dogmatizarea anumitor idei începe să frîneze progresul cunoașterii. Așa au apărut, de-a lungul veacurilor, Crysip împotriva lui Aristotel, nominalismul medieval împotriva realismului scolastic, pozitivismul modern împotriva idealismului postkantian. Când anumite abstracții devin tiranice, începe să se ceară întoarcerea la concret. Idolatrizarea unor abstracții provoacă răzvrătirea concretului. Adversitatea față de abstracțiile dogmatizate îi aruncă pe nedialecticieni în metafizica opusă. Se acceptă *mișcarea* lucrurilor, dar se resping *lucrurile în mișcare* ; cunoașterea este admisă, dar cunoștințele sînt respinse ; aprobă gîndirea, dar refuză gîndurile ; vorbirea este contrapusă vorbelor. Pentru o asemenea metafizică, abstractizarea este totul, iar abstracția nu mai înseamnă nimic. În concepția lui Martin Heidegger, abstracțiile, gîndurile, conceptele, cuvintele scrise nu sînt altceva decît adăposturi în care se refugiază „lașii” gîndirii. Gîndindu-se cu nostalgie la vremurile în care conceptele nu împiedicau încă desfășurarea gîndirii și scrierea nu oprea în loc mișcarea cunoașterii, M. Heidegger notează : „Cine începe să scrie când iese la iveală gîndirea seamănă neapărat cu cei ce se refugiază într-un adăpost împotriva vîntului când acesta suflă prea tare”. Metafizicii repausului absolut, Heidegger îi opune metafizica mișcării absolute. Însă mișcarea absolută a gîndirii nu este posibilă fără stabilitatea relativă a gîndurilor, deoarece nici mișcarea lucrurilor nu este posibilă fără existența unor lucruri în mișcare. Stabilitatea relativă a gîndurilor reflectă stabilitatea relativă a lucrurilor, iar mișcarea gîndirii reflectă mișcarea realității.

Confuzia dintre „abstract” și „fals” îl indigna pe Mircea Florian, unul dintre cei mai de seamă filosofi români din prima jumă-



tate a veacului nostru, încă din 1934. „Poate că prin «abstract» — scria el — cetăţeanul — filosof fără să ştie şi chiar fără să vrea — înţelege de-a dreptul «fals», şi mi se pare că acesta e gândul lui nemărturisit. Dar e mult mai comod a spune «e abstract» decât «e fals». Falsitatea trebuie, oricum, dovedită, în vreme ce abstracţia e ceva aşa de evident, încît e curată pierdere de vreme să-şi bată cineva capul cu probarea. Dezaprobarea ajunge.”

Există, fără îndoială, abstracţii false, dar şi mai important este faptul că adevărurile nu pot fi decât abstracte. Un adevăr „concret” este un sistem logic de abstracţii, care reflectă multilateral concretul real. Un adevăr este mai concret decât altul în măsura în care reflectă mai multe trăsături esenţiale ale obiectului cercetat. La *adevărul concret*, ca şi la *adevărul absolut*, nu se poate ajunge decât asimptotic, la infinit. Totdeauna va fi posibil un adevăr şi mai concret despre concretul real. Falsitatea unor abstracţii nu în-deamnă la respingerea *oricăror* abstracţii, ci, dimpotrivă, la elab-orarea unor abstracţii adevărate. „Abstracţia sau analiza înstrăinează de realitate numai dacă e făcută pe jumătate sau defectuos, în schimb o abstracţie desăvîrşită şi corectă dezvăluie treptat adincurile con-cretului. Abstracţia stă în serviciul ştiinţei şi al vieţii, iar analiza dacă e dusă pînă la capăt dă în vileag forţele sintetice ascunse. În schimb, idolatria concretului se întoarce împotriva obiectului ei cum se întîmplă cu orice idolatrie şi dogmatism.” (Mircea Florian)

Abstractizarea şi rezultatul ei — abstracţia — au avut un rol decisiv în formarea omului. Putinţa omului de „a face abstracţie” de proprietăţile individuale ale lucrurilor şi de a descoperi astfel pe cele generale i-a permis să depăşească adaptarea la natură şi să înceapă construirea culturii. Progresul culturii se întemeiază pe spo-rirea capacităţii omului de a se distanţa de variabilitatea fenom-e-nelor pentru a se apropia, prin concepte, de stabilitatea esenţelor ; fără putere de abstractizare nu există nici cultură. Cea mai con-cretă artă nu este „artă” decât în măsura în care este deja expresia unei abstracţii. Chiar dacă am admite că o ladă de gunoi expusă într-un muzeu poate fi considerată drept artă, ea este deja expresia unei abstracţii, smulgerea obiectului din funcţionalitatea lui cas-nică şi ridicarea lui la înălţimea unui simbol. În vreme ce con-cretul real este un ansamblu de proprietăţi individuale şi generale „concrecute” spontan, abstracţia este reflecţia unor proprietăţi ge-nerale, desprinse din percepţia concretului cu ajutorul vorbirii. Ab-stragerea generalului presupune „inhibarea” ogîndirii senzoriale a individualului. Abstractizarea înseamnă „dezvăluire”, adică înlătu-rarea vălului individual care acoperă generalul. Dînd naştere concep-



tului, cuvîntul își sacrifică expresivitatea metaforică. Luminarea generalului lasă în umbră individualul.

Mihai Ralea spunea că abstracția „presupune izolarea unui singur punct de vedere și inhibiția celorlalte”.

Omul este singura ființă în stare să transforme concretul, deoarece este singura ființă capabilă să-și făurească abstracții și este singura ființă capabilă de abstracții, deoarece este singura ființă care a reușit să inventeze limbajul.

(Fragmente, în *Viața românească*,  
nr. 4, aprilie 1973, anul XXVI,  
pp. 138—144; 146—148.)

RADU STANCA

#### ARHIMEDE ȘI SOLDATUL

Să nu te-atingi de cercurile mele,  
Ostaș viclean ! Și nici să nu te-nșele  
Asemănarea lor cu arcul tău.  
Sînt simple jucării și nu fac rău.

Nu te uita prostit, cu ochiul acru.  
În rotunjimea lor stă actul sacru,  
Care-implinește sînul, mînea, vasul.  
Și-acesta nu-i o lance, e compasul...

Apropie-te mai bine cu sfială,  
În rotunjimea lor nu e greșeală.  
Și chiar dacă le vezi întinse-n zgură,  
Esența lor e tot idee pură.

Dacă arunci o piatră-n lac se iscă,  
Le vezi stîrnind un salt de odaliscă,  
În fumuri moi se leagănă agale,  
Pe scoici și melci desfășură spirale.

Cerescul cerb le poartă sus în coarne.  
Sînt ochiul lui atent cînd el adoarme.  
În forma lor tot cosmosul încape.  
Privește-le, nebunule, de-aproape !

Zadarnic te-nvîrtești pe lîngă poartă.  
Cît timp problema mea rămîne moartă,

*Cît mă frămînt să-i aflu dezlegarea  
Nu-ți părăsesc, fii sigur, închisoarea.*

*Căci sau sub ziduri, sau sub cer cu stele,  
Înconjurat de cercurile mele,  
Fie că dorm pe prund, ori blăni de biber  
Cît timp le am pe ele, eu sînt liber !*

(În : Radu Stanca, *Versuri*, Editura  
pentru Literatură, 1966, pp. 31—32.)

#### TIPURILE CITITULUI ADECVAT ESTETIC

*[Rostul lecturii în înțelegerea limbajului liric]*

[...] 3. Cititul estetic adecvat genului liric este cititul pur. El este debarasat de orice elemente streine, păstrînd cel mai mult contactul numai cu el însuși. Cititul liric se referă, după cum se știe, la un limbaj în mod expres specific și care limbaj se caracterizează tocmai prin aceea că spune ceea ce nu se poate spune cu ajutorul limbajului. Cititul liric se referă prin urmare la un limbaj a cărui esență constă în primul rînd în indeterminabil, și ca atare scopul lui principal este acela de a revela acest fond indeterminabil al poeziei lirice. „Oricine ar fi, pentru a citi un poem cum trebuie — vreau să spun poetic — nu ajunge și dealtminteri nu-i totdeauna necesar de a-i prinde sensul“ (H. Brémond). Desigur, această revelare pe care trebuie să o îndeplinească cititul liric este un act extrem de complex. Dar tocmai în această complexitate a lui constă și specificitatea limbajului poetic revelat. Căci, incontestabil, unul dintre motivele cele mai importante pentru care fondul caracteristic al poeziei lirice nu poate fi determinat în mod conceptual este și faptul complexității elementelor estetice care intră în combinație în aliajul poetic pur și care nu sunt niciodată reductibile unele la altele, precum inefabilul, muzicalul, delicatul, situația poetică etc. Cititul liric sau cititul estetic revelator are virtuozitatea sa specială de a surprinde spontan și integral acest aliaj atît de bogat.

În lecțiile sale asupra dicțiunii poeziei, Paul Valéry spune la un moment dat : „La première condition pour bien dire les vers est d'avoir compris ce qu'ils ne sont pas, et quelle immense différence les separe du langage ordinaire“, marcînd cu aceasta primul pas pe care trebuie să-l facă cititorul în lectura, dificilă și com-

plexă, a unui poem. Fără îndoială, limbajul liric este cel mai puțin comun limbaj dintre toate limbajurile felurite ale speței umane. De aceea și revelarea unui atare limbaj impune un mai mare și mai continuu efort, întru dobândirea acelor elemente ale cititului cu ajutorul cărora el se poate desfășura nestinjenit. [...]

Textul prozaic citat în cazul cititului semnificativ :

„Vezi frunzele de nuc se scutură și rîndunelele se duc“ devenit liric de astă dată :

*Vezi rîndunelele se duc,  
Se scutur frunzele de nuc...*

cere un mod de lectură mult deosebit de cel pe care-l cerea în cazul epicității sale. Astfel, în ceea ce privește tonalitatea lecturii sau a recitării — care e în fond tot o lectură lirică —, cititul revelator va depăși domeniul forței intelectuale a limbajului și se va opri într-un domeniu de forțe ale limbajului, care, fără să încalce domeniul muzical, se aranjează, între ele, astfel ca să-și găsească domeniul autonom al desfășurării sale.

Între rostul termenilor în proză și rostul termenilor în dramă sau între sunet și semnificație, limbajul liric descopere calități noi ale cuvintelor, calități care împacă atât unele cit și celelalte, păstrându-și prin aceasta un caracter specific și autonom. [...]

(Fragment. În : Radu Stanca, *Problema cititului. (Contribuții la estetica fenomenului literar)*, Institutul de arte grafice „Dacia Traiană“, S.A., 1943, Sibiu, pp. 23—24.)

GEO BOGZA

#### DE CE Scriu

De ce scriu ? Poate din aceleași motive din care vor fi scris alții înaintea mea, cei care, citiți cu o neistovită pasiune, mult înainte de a bănuî că eu însumi voi scrie cîndva, au avut o atât de covârșitoare influență asupra mea, deschizîndu-mi ochii spre mine însumi și spre lume, plămădîndu-mă încă o dată și făcînd să mă nasc a doua oară, întru omenie și cunoaștere, încît fără ei — marii și venerații mei părinți — chipul și statura mea ar fi fost altele, nu-mi închipui cum, așa cum plopul care crește în lumina zilei nu-și poate închipui cum ar fi arătat dacă i-ar fi fost dat să crească într-o peșteră.



De ce scriu ? Ca să-i tulbur pe oameni, să le reamintesc că sînt oameni, că omenia e o realitate care poate fi simțită și pe care se poate conta, ca pe mireasma și substanța plinii, plămădită din griul care e un dar al soarelui.

Din credința că aș putea să-i fac pe cei ce mă citesc mai buni, așa cum cei pe care eu i-am citit m-au făcut mai bun, ca să pun încă o așchie pe focul ce arde de veacuri, într-un atit de mare întuneric, în ceasul în care mi-a fost dat să fac de veghe asupra lui.

Ca să lupt împotriva înstrăinării omului de sine însuși, împotriva a tot ceea ce generează, și perpetuează, și agravează înstrăinarea : împotriva standardizării și abstractizării vieții, împotriva mecanismelor de gîndire, forme ale unei morți mai rea decît moartea.

De ce scriu ? Pentru că sînt convins de frumusețea vieții și a lumii, pentru că socotesc existența universului și prezența noastră în univers, capacitatea noastră de a-l percepe și de a reflecta asupra lui, o aventură extraordinară, în stare să ne taie respirația în fiecare clipă, în toate clipele vieții noastre și de-a lungul tuturor mileniilor în care omenirea va fi prezentă în univers.

Desigur, acestea sînt numai cîteva din multele răspunsuri ce s-ar putea da unei asemenea întrebări.

Scriu, aș mai putea răspunde, ca să nu mai omorîm caii, ca să ne cuprindă amare muștrări de conștiință pentru ușurința cu care ne-am apucat să omorîm caii, cei ce au fost timp de milenii cei mai buni prieteni ai noștri.

Scriu, aș putea răspunde de asemeni, din dorința existentă în mine de dinainte de a fi început să scriu, de a spulbera banalitatea. Cei mai mulți oameni îmi par, în felul cum își trăiesc viața, asemeni unor călători care din minut în minut ar căsca de plictiseală, ar încerca să adoarmă sau ar juca o partidă de cărți, nemaiștiind cum să-și omoare vremea, în timp ce trenul care îi poartă ar străbate un continent fantastic. Scriu spre a implora pe toți acești călători să-și arunce măcar o clipă ochii pe fereastră.

Nu în toate etapele vieții mele am scris din aceleași motive. La început și la început am scris, cum am mărturisit atunci, din exasperare.

Iar astăzi scriu din cu totul alte pricini, mai vaste decît oricare altele care mi-au pus vreodată în stare de veghe conștiința.

Scriu pentru că, mai mult decît oricînd, cred că am ceva de spus. Scriu pentru a încerca să corectez erorile. Aceasta îmi pare a fi datoria mea față de epoca în care trăiesc.

Bătrînei corăbii care ne poartă peste uriașa ondulare a mileniilor i s-au pus motoare foarte rapide, principiile propulsării ei au fost revoluționate, dar mi-e teamă că în momentul de față se aruncă prea multe lucruri peste bord, din acelea care atîta vreme i-au făcut farmecul și măreția. În epoca radiogoniometriei nu mai e nevoie de busolă, și nu mai e nevoie nici de catarge pentru a ridica pinzele, dar cum ne-am putea închipui o corabie fără busolă și fără catarge ?

Cum ne-am putea închipui ființa umană, condusă de tot felul de cuceriri recente, fără atributele inimii sale ? Inimă, asemeni acelor copaci seculari de care nici cele mai mari furtuni, nici cei mai hrăpăreți tăietori de păduri nu se ating, și numai, cîte un criminal îi retează, se cuvine să rămînă la locul ei, cu tot ceea ce îi este propriu, în primul rînd omenia. Dar omenia nu poate deveni o noțiune cu un alt conținut decît acela izvorît din trăsăturile fundamentale, de toată lumea cunoscute, ale inimii omenești. Scriu pentru a-mi arăta împotrivirea față de cei care, total lipsiți de omenie, îndrăznesc să ia numele omeniei în deșert.

Nu fac literatură. Ceea ce fac intră desigur în acel domeniu al culturii care se cheamă literatură, dar eu nu fac literatură.

Raporturile dintre mine și profesiunea de scriitor sînt dintre cele mai spinoase. Nu-mi place să scriu. Mult mai mult, o, mult mai mult — îmi place să citesc. Și încă și mai mult îmi place să mă plimb. Atît de mult îmi place să umblu, aceasta e marea mea vocație și numai cînd îi dau urmare sînt sigur că voi fi fericit. A putea să te deplasezi pe fața pămîntului, punînd în mișcare o uriașă horă de priveliști, mi se pare unul din miracolele existenței. De cînd mă țin minte mă plimb, e felul meu de a mă îmbogăți : tot ceea ce calc cu piciorul devine al meu, dîndu-mi o voluptate pe care nu cred că o cunosc milionarii. Cu sandalele și cu bocancii mei s-ar putea să fi strîns una dintre cele mai fabuloase averi din lume.

A citi, a mă plimba, a sta la soare : acestea sînt treptele fericirii mele. Fiîndcă mai mult decît orice îmi place să stau la soare, uitînd tot ceea ce știu, devenind un fir de nisip în cosmos, dar un fir de nisip împăcat cu existența lui. Răspunsul pe care Diogene l-a dat lui Alexandru cel Mare, eu l-am dat tuturor purtătorilor de

sceptru ce s-au așezat între mine și soare. A fi un om sub razele soarelui. Atita tot.

Nimic nu-mi poate da o voluptate atît de mare ca anonimatul deplin sub uriașă boltă a cerului. Și nimic nu mă obosește atît de mult ca numele meu de scriitor.

Și totuși scriu. Cu eforturi mai mari decît dacă ar fi să mut din loc pietre de moară, mă aplec iarăși asupra hîrtiei și scriu.

De ce scriu? Poate pentru că în această lume toți ducem o cruce, iar crucea mea a fost să fie scrisul.

De patruzeci de ani nu aud decît asta: linotipistii așteaptă, rotativa așteaptă.

Luați, mîncăți, acesta este trupul și sîngele meu.

(*România literară*, nr. 41, 7 oct.  
1971.)

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

#### IN AȘTEPTARE

Dacă-aș putea să prind în scobitura  
urechii mele zgomotele toate  
de pe pămînt, — aș auzi și pasul  
cu care-mi dai tîrcoale pe departe.  
Ori, poate, stai de mult în fața mea;  
dar ești atît de mare, că prin zarea  
făpturii tale ce cuprinde totul  
zăresc pe țărături cerbul cu coroana  
de coarne-împărătești incendiate;  
și-n urma lui, sub ramuri, vînătorul  
întîndu-l și-așteptînd să se desprindă  
unul de altul, în văzduh și-n apă,  
botul sorbit — de botul care soarbe...

(În : Ștefan Aug. Doinaș, *Alter ego*,  
Editura Eminescu, 1970, pp. 24—25.)



## PERGAMENTUL

Cine-l rostește ? Zeul care-l scrie  
 este copil de fiecare dată-n zori,  
 o roată mare, coborînd sicrie  
 și ridicîndu-le mai sus de nori,  
 un sul albastru, piele de himeră,  
 desfășurată și boțită-ncet,  
 fără de riduri, ca o frunte khmeră,  
 cu litere ce bat spre violet.  
 Cine-l citește ? Ochiul și lentila  
 sporesc adîncul lui. Și ce pustiu  
 în care doar palmierul și cămila  
 răscumpără nisipul arămiu !...  
 Cui i-a fost dat și l-a pierdut ? În sute  
 de bălți și puțuri peticile-ascund  
*același tîlc pe margini descusute,*  
 același vinăt într-un cer mai scund.  
 Cine-l învață pe de rost ? Smintită  
 înțelepciune și învăț corupt :  
 chirilica, deasupra-i nălucită  
 de iota care arde dedesubt.  
 Dar cine-l poate da uitării ? Seara,  
 cel ce-și întoarce fața spre apus,  
 își vede numele tăiat de ghiara  
 unui vultan, în partea dreaptă, sus.

(În : Ștefan Aug. Doinaș, *op. cit.*,  
 pp. 27—28.)

## TRANDAFIRUL NEGRU

În Țările de Jos, într-un vechi burg  
 încins cu holde arse de pelagră,  
 un grădinar visă într-un amurg  
 un straniu trandafir cu floare neagră.  
 Și ani de-a rîndul visul lui rămase  
 deasupra casei, ca un cer închis ;  
 iar păsările, cînd veneau sfioase,  
 zburau cu aripi fragede prin vis.  
 Dar ochii lui și miinile în friguri  
 păliră lent sub zări verzui, iar el

mereu se aplecă pe nalte diguri  
 ținând holbat al apelor inel.  
 În mări, epave cu catarge moi  
 dădură rădăcini, în timp ce bradul  
 de șapte ori se scutură de foi  
 și zeci de fluvii își schimbă vadul.  
 Altoiuri albe, muguri sîngeroși  
 în van își împleteau pe rînd nuanța.  
 Și într-o zi, cînd trimbițau cocoși,  
 pieri sub cerul de rubin speranța :  
 căci fata grădinarului hrănind  
 la sînul ei trei luni un șarpe harnic  
 îi îngropă cenușa sus, pe grind,  
 sub trandafiri — dar totul fu zadarnic.  
 Chemați din țări străine, magi de seamă  
 se-ntoarseră-n ținuturile lor  
 vorbind de-a lungul drumului, cu teamă,  
 de lucrul fermecat și fără spor.  
 Iar grădinarul putrezi în mlaștini,  
 sub zborul păsărilor care trec  
 în unghi prelung spre țările de baștini  
 pierind în ceruri ca-ntr-un alb înec.  
 Cadavrul lui strălumină sub valuri :  
 o noapte-ntreagă, ca o stea de sus.  
 Și-odată, cum lucrau cîntînd pe maluri,  
 bărbații deslușiră spre apus  
 cum apele se scurg grăbite foarte,  
 și, ca într-un descîntec de deochi,  
 un chip se ridica din ape moarte  
 purtînd zăbranic sumbru peste ochi.  
 Copiii zîmbitori crezură-o clipă  
 că liliacul apei poate fi.  
 Dar ceea ce li se părea aripă  
 vărsînd un sînge stîns, se vesteji.  
 Abia atunci bătrînii pricepură  
 că trandafirul negru, mult visat,  
 crescuse lin, ieșind prin nări și gură,  
 din craniul pur al celui înecat.  
 Acum, cînd bate vîntu-n echinocșii,  
 în șapte fortărețe un nebun  
 vestește despre el la miezul nopții.  
 Iar oamenii se-nchină lung, și spun  
 că-n Țările de Jos, în vechiul burg

încins cu holde arse de pelagră,  
fantomă lui se plimbă-n ceasul murg  
și poartă-n loc de ochi o floare neagră.

(În : Ștefan Aug. Doinaș, *op. cit.*,  
pp. 151—153.)

## DUBLA RADACINĂ A ADEVĂRULUI POETIC

*[Conținutul poetic este adevărat  
atunci când revelează o nouă fizio-  
nomie a realului]*

### 1

Virtutea intrinsecă a poemului, a operei de artă în general, de a ni se propune ca un univers, caracterul ei de cosmicitate ne oferă prima garanție a adevărului ei. Experiența cititorului avizat, ca și aceea a criticului aplicat converg pentru a mărturisi unul și același lucru : perfecțiunea formală a poeziei, faptul de a ni se prezenta ca un tot unitar și coerent, suficient sieși. Nici un cuvânt, nici măcar un fonem nu poate fi schimbat într-o poezie, fără riscul de a ruina întregul ei edificiu ; nimic nu poate fi lăsat laoparte, după cum nimic altceva nu i se poate adăuga. O atît de rotundă frumusețe, o construcție ale cărei elemente „se țin“ atît de bine laolaltă, răspunzînd mereu și pe deplin unor exigențe manifeste ale spiritului nostru, satisfăcînd un fel de așteptare ce se deschide în fiecare cititor atunci cînd stă în fața unui text poetic major, nu pot să fie deșarte : spiritul nu se cheltuiește pentru a se înșela pe sine însuși. Necesitatea interioară a elementelor sale formale, faptul de a simți că un poem este deplin realizat în forma în care a fost scris, și numai în această formă, ne inculcă prima evidență a adevărului său. În această necesitate e implicată o adecvare subtilă, dar definitivă, o concordanță secretă ; altfel, poemul ar suna fals, ne-ar deranja prin anumite stridente ale sale, ne-ar da impresia unui lucru neterminat, a unei tentative sfîrșind în gol.

Nu e mai puțin adevărat că echilibrul formal nu ne-ar fascina, dacă n-ar degaja totodată sentimentul unei totale adecvări la un eu liric, la universul de simțăminte și idei al artistului. Necesitatea formală a operei reclamă și mărturisește necesitatea existențială a unei angajări umane, de o deosebită seriozitate și profunzime : o poezie ne satisface atunci cînd simțim că e, nu numai perfectă formal, dar și autentică, adică atunci cînd ni se impune evidența



unei legături indisolubile cu conținutul spiritual al unui om deosebit, al unei personalități umane. O mare poezie nu e niciodată un accident. Dacă perfecțiunea lăuntrică a operei nu s-ar sprijini, în afară, pe autenticitatea trăirii, construcția verbală a unui poem ar fi ca un castel din cărți de joc, care se surpă la o simplă atingere, ca un frumos balon de săpun, circumscriind doar un vid interior. O simplă aventură verbală, oricât de izbutită, e ca o simplă aventură istorică, oricât de strălucită : ne ia ochii o clipă, dar piere apoi, înghițită pentru totdeauna de legile implacabile ale devenirii, față de care era un biet, dar faimos accident. Ca și adevărul eroului istoric, adevărul poetic nu poate fi luat cu împrumut, el trebuie creat de fiecare dată : artistul se realizează pe sine numai cu prețul operei (critica veleitarismului subiectivist), iar opera nu există decît în funcție de un conținut uman exemplar (critica formalismului obiectivist) : adevărul lor e unul singur.

Sinceritatea artistică, apreciată de mulți ca garanție a autenticității, nu constă în exhibarea unor reacții superficiale, ea nu se alimentează din buletinul zilnic al toanelor și umorilor unei hipersensibilități. Ea trebuie să manifeste concordanța expresiei cu ceea ce e mai adînc într-o personalitate umană, cu straturile care fac dintr-un om un reprezentant calificat al umanității. De aceea, nu e nevoie să fii îndrăgostit, pentru a scrie o bună poezie de dragoste ; căci nu faptul de a trăi efectiv, aici și acum, un sentiment garantează calitatea emotivă a poeziei, ci capacitatea de a trăi posibilitatea iubirii, viața activă a imaginarului. Viața de zi cu zi constituie desigur un rezervor, furnizează documente biografice interesante, dar nu accede la planul artei decît grație unei transfigurări a datelor brute, imediate.

Prima rădăcină a adevărului poetic se află împlîntată deopotrivă în necesitatea formală a operei și în necesitatea existențială a exteriorizării profunzimii eului liric. Garanția acestui adevăr rezidă în virtutea unei afectivități autentice de a se obiectiva într-o expresie adecvată și suficientă sieși.

## 2

Suficientă sieși, necesară autorului, întreține, oare, opera poetică o relație pertinentă cu lumea din jur ? Spune ea ceva despre realitate ? Și, dacă da, în ce anume constă adevărul ei ? Pentru a răspunde la aceste întrebări legitime, voi relua distincția dintre reprezentare și expresie, pragul de la care s-ar putea vorbi despre un adevăr al conținutului și un altul al expresiei.

Irezistibila alunecare a oricărei poezii spre elemente de reprezentare, chiar atunci când e vorba de un poem strict confesiv, arată că poetul nu poate să spună nimic despre sine însuși fără a recurge la imagini, fără a spune, totodată, despre real : în orice exprimare poetică a unui sentiment e implicată o viziune a realității, e afirmat un mod de a fi prezent în fața lumii. Sentimentul sau ideea trăită nu se „traduc” în imagini : ele sînt efectiv imagini. Eminescu mărturisește indirect aceasta :

*De cîte ori, iubito de noi mi-aduc aminte,  
Oceanul cel de ghiață mi-apare înainte...*

Cînd Bacovia vrea să dea glas cumplitei sale tristeți și singurătăți, el ne oferă mai întîi o imagine („De-atîtea nopți aud plouînd, / Aud materia plîngînd”) și abia după aceea își începe confesiunea : „Sunt singur și mă duce-un gînd...” În termenii unei anumite estetici, derivînd deopotrivă din pragmatism, existențialism și fenomenologie, se afirmă legătura strînsă dintre un „a priori afectiv” (noțiune de bază la Dewey, Scheler, Merleau-Ponty și Dufrenne) și diverse date ale realului : un asemenea a priori ar fi „costituzionalmente portato a relazionarsi, a far coppia con un complesso di eventi mondani” (Cf. Renato Barilli : *Per un'estetica mondana*, p. 95).

Este evident că reprezentarea unei materii care plînge (*Lacustră*) nu corespunde nici unei reprezentări a noastre preexistente, despre real : nici experiența empirică, nici adevărul științific nu ne întrețin cu asemenea imagini. Același lucru se poate spune despre adevărul poetic al primului vers din vestitul sonet rimbaldian *Vocalele* :

*A noir, E blanc, I vert, O bleu : voyelles,  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.*

Rimbaud pretinde a fi „inventat culoarea vocalelor”. Poetic vorbind, avea dreptate. Chiar dacă secretele „corespondențe” dintre lucrurile lumii e o idee care nu-i aparține (ea există la Baudelaire, care, la rîndul său, a luat-o de la Svedenborg), stabilirea unei relații între sunete și culori constituie un adevăr rimbaldian, deoarece Rimbaud a fost cel dintîi care i-a dat expresie poetică. O asemenea relație poate fi trăită, în planul experienței, de către orice individ, în mod natural ori provocată artificial ; dar adevărul unei atări trăiri este un adevăr psihologic, și nicidecum un adevăr artistic. Pentru a deveni un adevăr poetic, autenticitatea unei trăiri, oricît de profunde și originale ar fi aceasta, trebuie să se încorporeze în



structura verbală a unui mic cosmos — poemul. Materia dolentă a lui Bacovia, ca și lucrurile care sufăr ale lui Blaga devin adevăruri poetice datorită faptului că datele experienței lor de viață au devenit elemente constitutive ale unor poeme memorabile, s-au întrupat într-o expresie inefabilă care nu mai permite „traducerea” lor într-un alt registru al cunoașterii, decât cel poetic. Asemenea construcții verbale nu sînt simple puncte de vedere asupra lumii, ipoteze formulate de o gîndire ce se aplică asupra realului, ci adevărate viziuni asupra universului, Weltanschauung-uri. Afirmatiile cuprinse în ele („Aud materia plîngînd” și: „Poate că le plînge fața / De-o lăuntrică durere”) constituie tot atîtea adevăruri poetice, nu pentru că au fost trăite pînă la incandescență de către eul psihologic al poeților ce le-au scris, ci pentru că trăirea psihologică a fost transfigurată artistic, pentru că divulgă relația nebănuită între un *eu liric* și o *posibilă dimensiune* a universului; relația *sui generis*, care nu există ca dat al experienței empirice sau intelectuale, ci exclusiv ca rezultat al experienței artistice. Asemenea viziuni sporesc adevărul nostru asupra lumii, dezvăluindu-ne un aspect ascuns al lucrurilor, un orizont latent al universului. Expri-mate curent, în afara unei opere de artă, afirmațiile lor nu formează decât materia fie a unei iluzii sau halucinații (în cazul unor maladii), fie a unei ipoteze pretins științifice; rațiunea sau practica le infirmă imediat. În schimb, opera de artă, poezia le conferă valabilitate de adevăr în planul său specific de existență, care este acela al expresiei poetice, al valorii estetice. Distanța care se cascadează între „figura” comună, convențională a lumii — rod al decupării efectuate de spiritul nostru pe baza experienței empirice —, și între noua fizionomie a realului sugerată de viziunile poetice, devine chiar intrarea fascinantă prin care sîntem absorbiți într-un alt orizont al realului, mai plin de mister, într-o zare uluitoare care se propune intuiției noastre cunoscătoare prin solicitarea exemplară a afectivității și imaginației de care dispunem. Elementele de reprezentare ce figurează în asemenea viziuni nu sînt chemate să „corespundă”, să „imite”, să se „conformeze” elementelor realului; ele constituie doar suportul material al unui nou tip de adevăr, adevărul poetic, a cărui eficiență rezidă în faptul că ne propune, global și intuitiv, un nou sens al lumii: un sens care nu jignește deloc înțelegerea noastră, nici datele ei de ordin empiric și psihologic, întrucît se situează în afara și alături de planul în care legisferează rațiunea noastră; un sens la care „cunoașterea” poetică aderă organic, ca la singura ei hrană adevărată. Actul trăirii poetice, al receptării operei de artă în general, ajunge la un moment dat să suspende parcă celelalte trăiri ale noastre, lăsîndu-ne singuri, într-un



*tête-à-tête* revelator cu o nouă față a lumii. Adevărul lui stă în capacitatea expresiei poetice de a investi cu un sens nou o realitate pe care ni se părea că o cunoaștem, de a determina în noi înșine spațiul unei „cunoașteri” afective în care acest sens nou se instalează ca o nouă dimensiune spirituală.

Ca și Orfeu, care nu-și poate recupera iubita moartă decât cu condiția de a nu verifica empiric prezența ei (condiție imposibilă, întrucât Orfeu nu coborîse în Infern ca poet, ci ca om care vrea să-și salveze iubirea, nu opera), poetul nu poate încorpora, în poezie, realul ca atare. Dar eșecul naturalismului măsoară, aici, chiar demnitatea actului poetic, capacitatea lui de a transfigura realitatea. „Ceea ce poetul spune — precizează Dufrenne — nu este realitatea realului, ci un sens al realului pe care-l exprimă el : acest sens e adevărat, pentru că reprezintă dimensiunea afectivă datorită căreia poate să apară realului, și nu realitatea acestui real așa cum poate s-o enunțe o formulă fizică.” (Ibid., vol. II, p. 631.)

### 3

Distincția între o metodologie a științei, care — domeniu al înțelegerii raționale — operează cu concepte clare și precise, angajate în dinamica riguroasă a unui discurs logic, și demersul poetic, care — domeniu al afectivității — cristalizează în imagini concrete, permite definirea unui adevăr al expresiei.

Expresia este modalitatea particulară prin care se revelează o întreagă lume de porniri, tendințe și sentimente, adică tot ceea ce n-are nevoie de un concept pentru a se manifesta : vorbim despre expresivitatea unui gest, a unei figuri, a unui cuvânt, a unei atitudini, adică despre calitatea emotivă a unor semne concrete. Poezia este o astfel de vorbire gestuală, adică extraconceptuală, în care plenitudinea unui sentiment debordează albia îngustă și rigidă a discursului logic, manifestînd din plin prezența unei subiectivități : datorită expresiei, ea se ordonează sub forma unui cosmos verbal ; datorită expresiei, ea impune realitatea estetică a acestui cosmos alcătuit din cuvinte și, în același timp, o diferențiază de un alt univers poetic, în pofida faptului că acest univers poetic străin poate să recurgă la aproximativ aceleași elemente de reprezentare sau să fie dominat de același sentiment. Cele citeva versuri citate din *Lacustră* de Bacovia și din *De rerum natura* de Blaga ne arată capacitatea investitoare de sens a expresiei, dar, în același timp, ne indică și pecetea personală a fiecărui poet, forța lui expresivă : în primul rînd, expresia revelează o față posibilă a realului (materia plîngînd, lu-

crurile cuprinse de o *lăuntrică durere*) prin intermediul unui act de prezență în fața lumii, unui sentiment (tristețea, singurătatea la Bacovia, uimirea la Blaga); în al doilea rând, expresia diferențiază net cele două universuri poetice, cu ajutorul unor multiple procedee și valori ale limbajului.

Datorită unei virtuți care zace, latentă, în sînul însuși al limbajului, și care a fost remarcată (Cf. Goldstein : *L'Analyse de l'aphasie et l'essence du langage*, p. 496 : „Dès que l'homme se sert du langage pour établir une relation vivante avec lui-même ou avec ses semblables, le langage n'est plus un instrument, n'est plus un moyen, il est une manifestation, une révélation de l'être intime et du lien psychique qui nous unit au monde et à nos semblables”), expresia revelează ființa adîncă a unei subiectivități, iar adevărul expresiei poetice stă tocmai în dezvăluirea miraculoasă a acestei lumi necunoscute a eului liric : o atitudine, o reacție, o stare afectivă incorporate unui univers verbal ; iar această atitudine, această reacție, acest sentiment, luminînd realul, investindu-l cu un sens inedit, constituie ele însele tot atîtea adevăruri asupra realității. Nu există realitate și adevăr al ei decît pentru o subiectivitate capabilă să le trăiască într-un mod specific.

Așa cum conținutul poetic este adevărat atunci cînd revelează o nouă fizionomie a realului, expresia poetică e adevărată atunci cînd e capabilă să-și inventeze propriile sale mijloace expresive, propriul său stil : stil care, fiind o manifestare a intimității artistului, este totodată structură a operei. Acest stil propriu afirmă și impune o personalitate poetică nu numai în cadrul unui stil poetic general, dar chiar *împotriva* lui : el este elementul necategorial, pecetea absolut personală a unei adevărate conștiințe și personalități artistice. Încît pot spune că adevărul poetic al expresiei ține de forța verbală care singularizează un conținut pînă la limita la care acesta devine inseparabil de propriile sale mijloace verbale : atunci, și numai atunci, o structură verbală unică apare prin transparența conținutului, limbajul poetic se constituie ca scop în sine, nu ca simplu vehicul al denotației. Expresia înscrie inimitabil un comportament uman față de real în gesticulația unui comportament artistic față de limbaj.

Nu e greu de observat că a doua rădăcină a adevărului poetic stă împlîntată într-un act continuu de afirmare a libertății : libertatea artistului de a lua atitudine personală față de lume, de a mo-



difica „figura” universului exterior, propunând un sens ascuns al lui : acestei libertăți i se adaugă libertatea aceluiași artist de a-și plăsmui stilul său propriu, de a-și alege mijloacele de expresie, de a-și imprima personalitatea într-o materie verbală care constituie semnul distinctiv al plenitudinii sale interioare. În primul caz, el luptă cu imaginea consacrată și convențională a universului exterior, aceea care stăpânește tiranic conștiințele și uniformizează prezența celorlalți oameni în fața realității, supunând-o unor cadre generale ale gândirii logice ; în al doilea caz, el luptă cu structura convențională și tradițională a limbii sale, aceea care domină modul de a vorbi și nivelează posibilitățile de exprimare a celorlalți semeni. Procedeele de tratare poetică a realului au evidențiat suficient această încheștare a artistului : pe de o parte, cu imaginea lumii înconjurătoare, rebelă artistic datorită vidării ei de orice conținut concret, aservirii ei unor scheme generale ale intelectului ; pe de altă parte, cu materialul lingvistic, rebarbativ artistic transparenței sale, caracterului său referențial, pur denotativ.

Această dublă libertate vine în ajutorul îndoitei necesități pe care am descifrat-o în structura formală a operei și-n raportul dintre operă și autor. Încît adevărul global al unui obiect estetic, poetic, rezidă în raportul dialectic inextricabil dintre necesitatea interioară a operei, ca depozitară a unui adevăr existențial al omului, și libertatea artistului de a opta pentru mijloacele de expresie care-l servesc în cel mai înalt grad, ca depozitare ale blazonului său spiritual ; căci acest blazon, deși deschide doar un spațiu imaginar, reprezintă o deschidere spre lume, un mod particular de a fi în fața lumii, și, totodată, adîncimea unei expresii în care se materializează propria sa lume interioară. Orice lipsă de înțelegere a necesității interioare a operei devine act de libertinaj artistic, după cum orice îngrădire a libertății interioare de creație, a libertății de auto-definire în actul însuși de exprimare, se transformă în tiranie programată : și una, și alta atentează la viața însăși a spiritului, ruinînd una din activitățile care dau dimensiunea umană a omului. Un exorcism, ținînd de forța originară a limbajului, se manifestă în orice act poetic, iar el trebuie lăsat să capete cuvînt : numai numind absurdul și cîntînd suferința ne liberăm de absurd și de suferință.

(In : Șt. Aug. Dolnaș, *Orfeu și tentația realului*, Editura „Eminescu”, 1974, p. 88 urm.)



MĂRUL DE LINGĂ DRUM

Sînt măr de lingă drum și fără gard.  
La mine-n ramuri poame roșii ard.  
Drumetuțe, să iei fără sfială,  
Căci n-ai să dai la nimeni socoteală.  
Iar dacă vrei s-aduci cuiva mulțam,  
Adu-l țărinei ce sub mine-o am.  
E țara ce pe sinul ei ne ține,  
Hrănindu-ne, pe tine și pe mine.

Cînd se-ncălzește-n primăveri sub soare,  
În mine simt puzderie de floare,  
Iar vara, adăpat din sucu-i sfînt,  
Cu crengile mă-ndoi pînă-n pămînt,  
În semn de prea adîncă plecăciune  
De tot ce-aș vrea să-i spun și nu știu spune.

În toamnă, cînd pe creangă măr de măru-i,  
La pămînteni cu dragoste mă dărui.  
Cînd au pornit podoabele-mi să cadă  
Și vine blana groasă de zăpadă  
Eu strîng virtos în rădăcini pămîntul  
Să nu mă zmulgă din temeiori vîntul.  
Și an de an mi-i rodul mai bogat  
Și an de an mai gata sînt de dat.

Mi-s dragi copiii legănați în ramuri,  
La gît cu mici bucăți din sfînte flamuri,  
Și dragi îmi sînt și fetele fecioare  
Umblînd prin crengi cu dalbele picioare,  
Cu poala și cu sinul plin de mere,  
Rîzînd îmbujorate de plăcere.

Atunci mai uit pe-aceia care-au dat  
Cu pletre-n rămurișul meu rotat.  
Și mi-amintesc cum astă-primăvară  
Lingă tulpina-mi doi se sărutară.  
Iar la plecare, el cu bucurie  
Și-a pus cîntînd o floare-n pălărie.

Sînt măr de lingă drum și fără gard.  
 La mine-n ramuri poame roșii ard.  
 Drumetule, să iei fără sfială,  
 Că n-ai să dai la nimeni socoteală.  
 Iar dacă vrei s-aduci cuiva mulțam,  
 Adu-l țărinei ce sub mine-o am.  
 E țara și pe sinul ei ne ține,  
 Hrănindu-ne, pe tine și pe mine.

(Mihai Beniuc, *Mărul de lingă drum*,  
 Editura tineretului, Buc., 1962, pp.  
 84—85.)

## DESPRE MEȘTEȘUGUL POETULUI

[Atunci cînd cuvîntul se sprijină  
 pe realitate ]

Maiakovski spune undeva că poezia e o călătorie în necunoscut. Vom încerca să arătăm aici ce trebuie să însemne o astfel de călătorie.

Dacă cineva se apucă să-și facă o casă, cam știe de la început care va fi rezultatul acestei acțiuni. Își strînge materialul, își face un plan, angajează brațe de muncă, începe execuția și rezultatul final al acestei munci corespunde, în cea mai mare măsură, cu ceea ce el însuși închipuise despre această casă [...]. Și Dante care a făcut o călătorie în infern a găsit o călăuză în poetul Virgiliu. Dar, pentru *Divina Comedie*, n-a mai găsit nici un fel de *Baedecker*; pentru aceasta, a trebuit să-și croiască drum singur, să găsească modul poetic în care să-și exprime năzuințele.

Pentru poezie nu există nici un fel de *Baedecker*. Fiecare poet, în felul său, este un Cristofor Columb, din acest punct de vedere. Dacă nu ești un Cristofor Columb, atunci nu mai ești poet. Orice poezie bună e o Americă, o insulă nouă cel puțin, care nu se găsește însemnată în cartea de realizări a istoriei literaturii. [...]

Ce caută în realitate poetul, care este această Indie spre care se îndreaptă el și descoperă apoi altceva? Este bine cunoscută tuturor poezia lui Eminescu *Criticilor mei*, în care el definește ceea ce caută poetul: cuvîntul ce exprimă adevărul. Să fim lămuriți: *cuvîntul ce exprimă adevărul*. Poetul nu caută adevărul numai. Adevărul îl caută și omul de știință. Cuvîntul ce exprimă adevărul poetul îl caută într-un mod cu totul specific. Cu această căutare a

cuvîntului ce trebuie să exprime cultura noastră, cu căutarea celui  
cuvînt ce zugrăvește (nu descrie) realitatea. O descriere a realității  
o poate face și un om al științelor naturale. O zugrăvire a realității  
cu cuvîntul, aceasta n-o poate face decît poetul [...]. Într-adevăr,  
cuvîntul poate fi acel buzdugan pe care-l aruncă Făt-Frumos în  
depărtare numai atunci cînd el exprimă — cum spunea Eminescu —  
adevărul, cînd el se sprijină pe realitate, căci Făt-Frumos, opî-  
tindu-se, a avut pe ce să se opintească : pe pămînt. [...]

(Fragment. În : Mihai Beniuc, *Des-  
pre poezie*, E.S.P.L.A., Buc., 1953,  
pp. 127—130.)

ZAHARIA STANCU

## LITERATURA NOASTRĂ — EXPRESIE A UMANISMULUI SOCIALIST

*[Înfățișarea de cuvînt a acestor  
mari și complicate realități]*

O literatură nu se poate explica și înțelege decît în contextul  
istoriei poporului care a produs-o, care s-a exprimat prin ea, care  
a sperat, s-a luptat, a fost înfrînt și a învins și toate nădejtile,  
întrebările, durerile, bucuriile și le-a intrupat în cuvinte și le-a  
făcut cunoscute prin versurile și cărțile sale. Literatura nu este  
altceva decît înfățișarea de cuvînt și gînd a acestor mari și com-  
plicate realități.

Aceste lucruri sînt adevărate pentru toate literaturile și pentru  
toate popoarele, dar pentru noi, cei din România, evidența lor  
este foarte clară, pentru că începuturile nu sînt depărtate, pentru că  
literatura s-a dezvoltat în același timp cu lupta pentru existența  
națională, cu lupta pentru dreptate socială. Scriitorul român a  
trebuit mereu să țină seamă de realități istorice concrete și poate  
înarișarea multor versuri, ecoul lor peste veac vine din această  
circumstanță. Necesitatea de a fi militanți, de a fi participanți la  
istorie, a existat de la începuturi, a fost și rămîne o constantă, deter-  
mină însușiri esențiale ale literaturii noastre. N-au fost posibile în  
scrisul românesc turnuri de fildeș, pentru că glasul acestui scris a  
izvorit din casele de pămînt care trebuiau apărute și mai apoi din  
casele și cetățile de piatră. Nu ne pare rău că așa s-au întîmplat  
lucrurile. Mindria noastră provine din această legătură cu poporul,



cu istoria lui și cu năzuințele sale străvechi de dreptate și libertate. Acest lucru este bine cunoscut de mult. Dacă îl repet aici, o fac cu un singur scop: acela de a nu se uita nici o clipă caracterul militant al literaturii noastre.

Cu atât mai firesc este astăzi să avem o literatură militantă comunistă, într-o epocă în care făurirea conștiință a unei noi societăți, a unui om nou și a unei țări noi e grija și sarcina întregului nostru popor, condus de partid. Un scriitor comunist nu poate fi altfel decât militant, deci un luptător, prin scrierile și actele sale, pentru dreptate, pentru libertate, pentru adevăr, adevărul vieții noastre.

Noi, scriitorii de toate generațiile, datorăm mult partidului nostru comunist, atât ca scriitori, cât și ca oameni.

Datorăm partidului și poporului, ca să încep cu faptul cel mai simplu, existența în țara noastră a milioane de cititori pentru operele noastre. Or, noi, scriitorii, nu putem fi bucuroși decât atunci când sintem citați, pentru că noi pentru oameni, pentru cititori scriem. Niciodată nu s-au tipărit în țara noastră atâtea cărți ca în anii din urmă, niciodată ele n-au fost mai citite. Mă refer desigur la cărțile bune, viabile, care interesează cu adevărat. Dar cultura noastră a început să depășească granițele țării, să trezească un interes și în alte părți, să se înscrie în patrimoniul culturii universale. Cred că noi, scriitorii români, vom avea cu atât mai mult succes cu cât în cărțile noastre va pătrunde nu numai viziunea noastră specifică, originală, dar și marile noastre experiențe din lupta dusă pentru făurirea unei noi societăți, luptă care în clipa de față nu este străină nimănui în lume, pentru că niciodată omenirea n-a trăit mai multe prefaceri, n-a trăit o epocă atât de revoluționară. Revoluția este la ordinea zilei, iar noi, scriitorii români, am trăit o revoluție, trăim într-o țară condusă de un partid revoluționar, iar eforturile uriașe ale poporului nostru sînt revoluționare. Noi avem temele, experiența și trăirea unei literaturi majore, de noi depinde, în mare măsură, s-o realizăm.

Concepția marxist-leninistă ne clarifică aceste teme. Pornind de la ea înțelegem ce este esențial și ce este secundar, ce este major și ce este minor. Majoră este întotdeauna marea luptă pentru dreptate, pentru pace, pentru omenie, pentru nou, făurirea noului, marele efort de a merge înainte, cu pași din ce în ce mai mari.

Cărțile cele mai importante care au apărut după Eliberare au folosit această perspectivă majoră. Ele nu numai că au exprimat transformările revoluționare din țara noastră, dar au adus și o nouă viziune asupra societății și a omului, înțelegerea mai profundă a istoriei.

Aceste cărți au apărut în tot timpul, de la Eliberare încoace, au adăugat noi pagini istoriei noastre literare. Nici pentru o secundă n-au încetat eforturile creatoare și succesele literaturii române. Noi ne-am scris cărțile pe măsură ce făuream noua societate, participam la bătăliile ei.

Ne-am creat și ne creăm opera odată cu substanța, cu realitatea pe care ea o exprimă. De aceea viziunea noastră asupra lumii contemporane nu este nici pur imaginată, nici mai ales din afară, ci dinlăuntrul ei, așa cum își cunoaște un soldat cîmpul de luptă pe care l-a străbătut singur.

Literatura cu adevărat mare este o mărturie competentă. Asemenea cărți s-au scris și se vor mai scrie. În ultima perioadă, de la Congresul al IX-lea al P.C.R. (noi ne măsurăm istoria în funcție de aceste mari adunări), literatura noastră a cunoscut o deosebită înflorire. Au apărut numeroase cărți noi și au apărut și numeroși autori noi. Am scris mai mult și mai bine toți, scriitori din toate generațiile. Caracteristica acestei perioade a fost diversitatea de stiluri și forme literare în încercarea de a cuprinde o realitate din ce în ce mai complexă, din ce în ce mai variată. Pentru a exprima o lume și o societate tot mai dezvoltată, este nevoie de mijloace artistice tot mai subtile, tot mai bogate. Este un principiu al marxism-leninismului dintre cele fundamentale că o literatură trebuie să se adapteze complexității fenomenelor din care se inspiră. De asemenea, odată cu principiul care călăuzește politica partidului nostru, acel al dezvoltării multilaterale a personalității umane, odată cu apariția reală a zeci și sute de mii de oameni care îndeplinesc sarcini tot mai complexe, omul contemporan, cu problemele lui, a stat în centrul celor mai bune producții literare create în țara noastră. Acest om este conștient, este cultivat, este deținătorul unei mari experiențe, el își pune în fiecare clipă numeroase probleme și acest spirit viu, deschis, caracteristic celor care privesc în viitor și sînt constructorii ai noului a pătruns în literatură, desigur, nu în măsura în care noi am dorit-o, dar a pătruns.

Ne-am făcut datoria față de înaintașii noștri, i-am tipărit și i-am privit într-o lumină nouă, transformîndu-i în tradiție vie, conștienți fiind că noi, cei de astăzi, sîntem continuatorii eforturilor spre mai bine ai celor care ne-au precedat.

La noi înflorirea culturală s-a manifestat și prin punerea la dispoziția publicului larg și nou, a oamenilor crescuți și educați de socialism, cu o mare aviditate pentru cultură, pentru tot ce a produs mai bun omenirea, a operelor majore ale literaturii universale, a capodoperelor clasice, ca și a operelor reprezentative din prezent. Politica Partidului Comunist Român, străină oricărei forme



de izolare, s-a reflectat și în cultura noastră. Și în viitor vom prelua tot ce este bun, tot ce înaripează simțirea și imaginația. Noi vrem să știm tot ce se petrece în lume, păstrându-ne însă pozițiile noastre, afirmând crezul și idealurile noastre.

M-am referit, cum era și firesc, la toate aceste succese pe care nici răuvoitorii nu le-ar putea nega, pentru că ele sînt de ordinea evidenței. Însă noi sîntem scriitori comuniști și nu putem să fim încîntați de ce am făcut. Trebuie neîncetat să vrem mai mult și mai bine, să nu ocolim lipsurile și greșelile noastre care au existat și există. Ca scriitori marxist-leniniști, artiști animați de idealuri revoluționare, noi nu ne putem mărgini să ne scriem doar operele, ci să reflectăm neîncetat asupra lor, asupra artei noastre și mai ales asupra datoriei noastre față de popor, față de partidul care-l conduce. Trebuie să ne gîndim atît la calitatea operei, cît și la țelurile și rezultatele ei, cele două laturi, calitatea artistică și înrîurirea exercitată fiind, dealtfel, inseparabile. Trebuie să medităm asupra propriei noastre opere, cît și asupra soartei literaturii române, a operei noastre a tuturor, să ne bucurăm de succesele noastre, ale fiecăruia dintre noi, de fiecare carte valoroasă și să luăm poziție împotriva erorilor care împiedică înflorirea fără precedent a literelor românești.

Propunerile tovarășului Nicolae Ceaușescu adoptate de Comitetul Executiv al C.C. al P.C.R., expunerea sa la Consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei reprezintă o chemare la o astfel de poziție cu adevărat comunistă, de fermitate, de scrutare a conștiințelor noastre, de imbold pentru crearea unor opere cu adevărat valoroase. Ce ne cere și ce ne-a cerut mereu conducătorul Partidului nostru? Dacă afirmăm că sîntem scriitori comuniști, să fim cu adevărat scriitori comuniști, participanți activi la strălucita noastră istorie care se face sub ochii noștri, cu mîinile și mințile tuturor, a clasei noastre muncitoare, a țărănimii noastre și a intelectualității. Noi sîntem oamenii muncii din domeniul literelor, sîntem și noi producători direcți, nemijlociți de bunuri spirituale, necesare poporului nostru însetat de lumină și cultură, ca piinea și ca hainele, ca locuințele și uneltele, pentru că fiecare constructor al socialismului, cu adevărat constructor al socialismului, este un om conștient și conștiința înseamnă cunoaștere. De aceea nu putem avea o altă mentalitate decît a oamenilor muncii, trebuie să se vadă clar această solidaritate de esență în fiecare operă, în fiecare gest al nostru. Pentru a realiza o literatură revoluționară, făuritoare de noi conștiințe, trebuie, desigur, să ne îmbunătățim munca, să ne direcționăm efortul și talentul, să eliminăm o serie de greșeli.



Noi am eliminat pentru totdeauna niște greșeli mai vechi. Am înțeles că poporul nostru, atât de înzestrat, cititorul nostru constructor al socialismului nu este satisfăcut de o literatură ternă, cenușie, banală, că nu poate fi mulțumit cu scheme, cu soluții facile, cu o literatură care să nu aibă o legătură cu bogăția vieții adevărate și concrete.

Neînțelegerea artei, cu specificul ei, interpretările simpliste, vulgarizatoare, ciuntirea adevărului, într-un fel sau altul, prin înnegrire excesivă sau prin înfrumusețare artificială, nu poate duce la literatură și nu satisface nici îmboldurile noastre creatoare, nici înalta exigență a cititorilor noștri.

După cum este contrară intereselor națiunii noastre socialiste și o literatură a formelor goale, a confuziei și neseriozității, așa cum din nefericire a apărut în producțiile unor scriitori de la periferia lumii noastre literare. Nu folosește nimănui nici o poezie ce renunță la forma de cristal și frumusețea cuvântului românesc, nici o critică fără criterii, neluminată de o înaltă responsabilitate și de o fermă orientare ideologică. Noi nu putem renunța la marxism-leninism în creația noastră, tocmai pentru că această mare învățătură, științifică, ascuțită și subtilă, deschisă față de nou și realitate, care îndrumă dezvoltarea întregii noastre societăți, ne ajută să înțelegem ce e important, ce e major, ce merită cu adevărat să fie scris, ne ajută să discernem neîncetat esențialul de neesențial, noul de vechi, chiar când vechiul îmbracă masca noului. Cu alte cuvinte, ne deschide față de adevăr, de un adevăr dinamic, or, literatura, deși se bazează pe imaginație și sensibilitate, este imaginarea adevărului, surprinderea sa în forme profunde, capabile să emoționeze. Apelul constant al Partidului, al Secretarului său General, este tocmai acesta, să ne deschidem la adevăr, să ocolim minciuna, atât cea directă, cit și cea prin omisiune, pentru că a vorbi despre realitatea noastră și a nu observa esențialul, caracteristicul, lucrurile cele mai importante, înseamnă a minți. Este un apel pe care-l susținem cu toții, de a contribui și mai activ la educarea poporului nostru, a tineretului nostru, în spiritul înaltelor idealuri ale societății noastre, în spiritul patriotismului și internaționalismului. Cultura, în general, și literatura au fost totdeauna mijloace de educație, desigur, folosind mijloace specifice artei. Literatura noastră este fundamentată pe umanismul socialist, este umanistă, pentru că ea are menirea să ridice pe fiecare cititor la un nivel mai înalt de umanitate, să facă oameni adevărați, mai sensibili, mai plini de imaginație, cu o gândire suplă și bogată, ancorați în realități, animați de înalte idealuri morale care trebuie să meargă pînă la accep-

tarea sacrificiului. Numai cu asemenea oameni se poate construi ceva măreț, nu cu oameni meschini, egoiști, vanitoși, roși de interese și de invidii deșarte. Marea literatură a năzuit întotdeauna spre acest tip de înriurire, cu atât mai mult o literatură comunistă. O literatură comunistă trebuie să fie mare, pentru că-și impune sarcini mari.

Despre aceasta este vorba, credem, în apelul Partidului, aceasta trebuie să discutăm în întrunirile noastre menite să analizeze modul de a transpune în practică documentele de partid. Este un apel la literatura de calitate, puternic ancorată în realitate, animată de adevăr.

Despre adevăr este vorba și atunci când preluăm pe înaintașii noștri. Să nu ascundem nici ce a fost bun în opera și viața lor, nici ce a fost rău sau greșit. Despre adevăr este vorba și când preluăm valorile străine, fără servilism, fără snobism, fără să ne ascundem poziția și modul nostru de a interpreta lumea.

Desigur, mai sînt și alte probleme, aș putea spune practice, dar prin aceasta cu atât mai însemnate. Ele privesc presa noastră literară, care n-a dat totdeauna dovadă de combativitate față de aspectele negative. Calitatea ei a fost prejudiciată uneori de lipsa de fermitate. În paginile ei au pătruns și lucruri confuze, critica literară n-a fost constant nemiloasă și fără menajamente față de rău, ca să poată nestingherit să fie promovat binele. Ea nu a fost întotdeauna o față adevărată a valorilor literaturii noastre, a tot ce este mai bun și mai reprezentativ. Același lucru este valabil și în ce privește producția noastră editorială, criteriile ei de selecție. Cam multă hîrtie a fost aruncată prin tipărirea unor opere ne semnificative, de la noi și mai ales din străinătate. S-a strecurat o concepție greșită privind comerțul cu cartea.

Toate aceste neajunsuri pot și trebuie să fie înlăturate, îmbinînd fermitatea cu înțelegerea adîncă și largă privind rosturile culturii. Ingustimea și toleranța fără de principii nu sînt două alternative, ci două rele. [...]

Însă esențial este să înțelegem adînc spiritul și litera măsurilor propuse de Partid, să înțelegem că ele visează o literatură tot mai bună, pe care noi o facem. Pentru că o națiune nu poate înflori fără înflorirea vieții ei spirituale, fără cultură și literatură. Iar națiunea noastră socialistă este într-un proces de înflorire, și-a pus și realizează aceste sarcini.

(*România literară*, nr. 37, 9. IX. 1971.)



NOSTALGIA IVORIULUI NEGRU

Drumul spre mare este plin de baraje :  
barajele dialecticei naturale,  
viclenele baraje ale nervozității,  
obstacole construite de ipo-  
crita forță a memoriei sau  
de convențiile pe care ni le  
impunem, cu o magistrală  
și implacabilă logică.

Drumul spre mare, traversat de lupta scorpionilor,  
este parcurs în compania rafa-  
lelor de vînt, a mărăcinilor  
turbulenți, a torturaților ar-  
buști însetați.

Un culoar obscur și dintr-o dată vuietul  
uriașei mașinării pentru decorticat  
materia.

Căci marea, clătîindu-se într-un delirant echilibru,  
transformă orice obiect, oricît  
de infam și deplorabil uzual,  
într-un voal nupțial, într-un  
sărut cataleptic.

Cele mai banale rămășițe ale materiei, cele  
mai ignare, mai încăpăținate,  
mai abjecte materiale, spălate  
de apa ei, și neconținut mortificate  
de ritmul ei sublunar, devin  
imagini tulburătoare, apa-  
riții inegalabile, fantasme  
concrete ale prezenței noastre  
în lume.

*Aceste obiecte care se regăsesc în propria lor emoție,  
într-o perfectă libertate a for-  
mei, în vîrtejul violentei spon-  
taneității centrifugale, aceste  
obiecte speriate redade vederii  
ne relevă IMAGINEA în puritatea.*



ei infinită și totodată minunea  
ovoidală a existenței, ca re-  
zultat al mișcării ideale.

Cred că atelierul lui Brâncuși a fost marea.

Brâncuși a suplinat prin procedee inedite, de genială  
tensiune tehnică, somnolen-  
ta activitate a enormei  
mașinării.

La capătul culoarului obscur, coboram pe țărm agățat  
de o cărare aproape invizibilă.

Marea continua să preschimbe stîncile în cormorani.

Și dincoace de ele începea nisipul, umed încă,  
dincoace de ele începea plaja —  
nostalgia ivoriului negru.

(In : Virgil Teodorescu, *Sentinela  
aerului*, Editura „Eminescu”, Bucu-  
rești, 1972, pp. 51—52.)

#### MEMORII PERSONALE

Cînd pietrele cu mult mai blînde erau în parte locuite  
și gușterii le tulburau cu insistența lor clementă,  
pupila mea, desigur de gudron,  
luptă în flancul stîng al materiei.

Erau destule zile calme, destule zile neperechi,  
zile hirsute, zile abrogate,  
dar uneori ploua cu epitafe,  
și uneori absurdele enigme  
se adunau în ample confrerii,  
în urma unui falnic acord de circumstanță,  
și-atunci în subteranele de jad  
omizile își instalau emblema.

*Foarte scurt timp — pe urmă lunecau  
la fel de policrome printre pietre.*

(In : Virgil Teodorescu, *op. cit.*,  
p. 55.)

IATĂ CUM...

Iată cum mă apropiu  
de ceea ce tuturor li-este groază  
fără să tremur de nimic  
ca o rază care surîde

Am cunoscut aproape tot ceea ce  
neputința noastră poate cunoaște  
Am citiva prieteni unde altă dată nu  
puteai zbura nici cu gândul

Acesta este pământul la urma urmei  
și dincolo de urmă un abur de stele

Pulbere — pipăită cu degetele pulberii  
măsurată-n cîntarele vîntului

Sărmanii oameni virîți în pămînt —  
și fericitele frunze ce mor sus în aer...

(În : Eugen Jebeleanu, *Hanibal*,  
Editura „Cartea Românească”, Bucu-  
rești, 1972, pp. 92—93.)

FĂRĂ OPRIRE

Trebuie să mă grăbesc, căci pămîntul se întunecă  
și umbra se întinde  
însă eu ridic umbra și fac din ea aripă.  
Umbră ridicată ; pernă de somn  
pe care odihnește lumina  
și ridic întunericul și văd în el  
bolți vinete, templele stelelor clătinătoare,  
îndepărtez imposibilul și-i dau un nume  
ca să-l cunoaștem,  
și să știm că poate fi înfrînt.  
Și acumă cîntă lăutele absențelor  
și ceea ce a fost și pare doar că nu mai e

și ceea ce-i nenăscut și se va întrupa și ne va semăna  
și nu va fi niciodată oprire  
ci o neauzită, ridicată-n uimire  
moară de argint, tăvălug de valuri,  
nesfârșită cascadă a unor aripi  
circulare.

Căci totul trebuie trăit și trebuie  
făcut să trăiască și fără sfârșit  
să fie.

Putere a suferinței, sceptre de flori ale soarelui,  
fintini făcînd să izbucnească lumina  
din gurile încremenite ale absenței.

(In : Eugen Jebeleanu, *op. cit.*, pp.  
100—101.)

#### INCIDENTE

Nu vreau să scriu de moarte, însă  
de cîteva ori i-am văzut  
atît de-aproape fața plînsă  
încît de-atunci condeiul *mi-este ud.*

(In : Eugen Jebeleanu, *op. cit.*,  
p. 102.)

#### INVOCATIE

Nu-mi da decît o rază : pe aceea  
ce retezînd grumazul tiraniei,  
izvor de raze face să țîșnească,  
mistuitor de cețuri și-obrazare  
și liberează adîncul chip al nopții  
cu pletele sunînd de adevăruri.

(In : Eugen Jebeleanu, *op. cit.*,  
p. 286.)



**Chiar asta voiam să spun**

pp. 289—290.)

**NINA CASSIAN**

## ODA LUCIDITĂȚII

sau frigiditate?

Eu știu că dimensiunea ta dă adevărata cunoaștere,  
 așa cum în unele după-amieze,  
 când exuberanța luminii a trecut  
 și seara ambiguă e încă departe,  
 totu-i uimitor de precis și curat,  
 uimitor de intens și de nou...  
 Bucuria neînțeleasă e numai o jumătate de bucurie  
 ca și când ai intra în mare cu ochii închiși,  
 ca și când ai săruta o gură necunoscută.  
 Puterea fără conștiință e înceată ca mîlul...  
 Dacă nu te-aș avea, Luciditate,  
 aș trece prin viață străin de mine însumi  
 și nu mi-aș putea lega rănilor,  
 pentru că n-aș ști unde sînger.  
 Dacă n-aș cunoaște durata dialectică a echilibrului,  
 dacă m-aș socoti de neclintit —  
 m-aș prăbuși...  
 Cine te refuză, Luciditate?  
 Cine spune că ești zăpada care acoperă fructul,  
 cuțitul care înjunghie vietatea elanului,  
 lațul care sugrumă emoția?  
 Cu luciditate cercetînd istoria,  
 Marx a stîrnit incandescența Revoluției!

(În : Nina Cassian, *Cronofagie*,  
 pp. 173—174.)

MARIN PREDA

## ADEVĂR ȘI INCHIPUIRE

[Abjecția sau sublimul nu sînt sufi-  
 ciente în ele însele]

Cînd întîlnesc un scriitor, cititorii îl întrebă invariabil ce e adevăr și ce e inchipuire în ceea ce a scris el. După ce primesc răspunsul, rămîn dezamăgiți. El ar vrea, poate, să afle cu ocazia asta dacă există sau nu un mister al creației și dacă scriitorul le răspunde că nimic nu e inventat din tot ce-a scris el, aha, ar zice ei atunci, va să zică a auzit și el cutare și cutare întîmplare și s-a apucat de scris, asta nu e așa greu, sau dacă totul e imaginat, aha,

va să zică scorneli. Eu însă am complicat puțin lucrurile, dându-le următorul răspuns: adevărate sînt sentimentele, ficțiuni sînt împrejurările.

Se spune de obicei că există o nostalgie a paradisului pierdut, care este copilăria. În realitate, copilăria este locul de refugiu al problemelor insolubile. Omul matur sau chiar foarte tînăr descoperă, de pildă, condiția sa, că mai devreme sau mai tîrziu, fericit sau nu, bun sau rău, el trebuie să moară. Și-și aduce-aminte că odinioară această mare trecere se putea face surîzînd. Am descris o scenă cînd unui copil, prins de friguri, i se pune tocmai atunci pe cap o coroană de flori. Nu sentimentul copilăriei paradisiace a stat la baza acestei scene, ci nostalgia identificării finale cu elementele lumii. Există apoi o altă scenă în care neliniștea stîrnită de pierderea acestei seninătăți ia o formă paroxistică. Eroul întreabă patru preoți, care știu multe despre viață și moarte, de ce ne mai naștem dacă trebuie să murim. Ambele scene sînt ficțiuni, sentimentele însă sînt reale. În schimb, următoarea scenă reală îmi vine abia acum în minte, dar cu tot atît de puține șanse de a se asocia vreunui sentiment care să-mi stîrnească imaginația. Copilul zace în mijlocul bătăturii, și tatăl, cu sanitarul, discută calm situația, în timp ce bolnavul îl aude și înțelege totul: „N-o mai duce mult, zice sanitarul, fă-i ce-i trebuie că nu mai e speranță.“ „Crezi?“, zice tatăl cu gîndul la ceea ce reprezintă pentru familie eventuala pierdere a copilului, cum ar socoti moartea oricărei vietăți aflată în strînsă legătură cu existența sa. „Da, da, zice sanitarul, n-ai ce să-i faci, se duce...“ Apoi cei doi se îndepărtează și, după un timp, copilul aude mașina de cusut turuind prin geamul deschis, în mijlocul zilei de vară, în care el e zguduit de valuri de frig. „Ce faci, tată Joito, îi faci cămașă?“ Tăcere lungă, după care copilul aude vocea mamei: „Cu ce să-l duc, Aristițo?“ Pentru ca frații lui vitregi, pe urmă, să-i dea ghionturi prin coaste, că are cămașă nouă, uitînd cu toții că el își purta propria cămașă de înmormîntare, și nu fiindcă i se năzărise maică-sii să pună mîna și să cheltuie pentru el, și lor să nu le ia... E o întîmplare adevărată, dar de prisos ca să mai sublinieze mîrginirea lui Paraschiv, Nilă și Achim, la care în realitate copilul a ținut și scriitorul de mai tîrziu s-a ferit să-i ponegrească. În fond, abjecția sau sublimul nu sînt suficiente prin ele însele ca să pună în mișcare imaginația și inspirația unui scriitor. Scriînd, totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat, Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu. Acest sentiment a rămas stabil și profund pentru toată viața, și de aceea cruzimea, cît și josnicia, omorurile și spînzurările întîlnite



des la Rebreanu și Sadoveanu, și existente de altfel și în viața țăranilor, nu și-au mai găsit loc și în universul meu scăldat în lumina eternă a zilei de vară. În realitate, în amintire, îmi zac fapte de violență fără măsură și închipuiri întunecoase, infernale, dar pînă acum nu le-am găsit un sens... Poate că nici nu-l au!?

(În: Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, Ed. „Cartea Românească”, ed. I, 1971, pp. 173—175.)

## SCRIITORUL ȘI CUVÎNTUL

[Cuvîntul — instrumentul marilor construcții epice sau poetice]

Poate că niciodată meditația asupra condiției scriitorului n-a fost mai actuală ca în zilele noastre. Desigur, cititorul vrea să vadă ideile în mișcare, să-i fie relatate cît mai pe scurt și, dacă e posibil, într-un montaj vizual în care imaginea să fie plăcută, gîndurile scriitorului atrăgătoare, iar aluziile la condiția vieții noastre să fie eliminate; omul știe și singur că e pîndit de boli, că e adesea jucăria istoriei, indiferent dacă trăiește într-o țară mai mare sau mai mică, și că în cele din urmă trebuie să părăsească forțat această viață.

Dar de ce ar fi mai actuală meditația asupra condiției scriitorului decît a omului în general? Pentru că scriitorul folosește cuvîntul, care e la îndemîna tuturor, în timp ce bisturiul nu e decît la îndemîna medicului, iar rigla de calcul la aceea a specialistului. Un muncitor poate exclama cu mîndrie atunci cînd condiția lui în profesie poate fi amenințată: nimeni nu-mi poate lua ciocanul din mînă! În timp ce un scriitor poate el să exclame cu aceeași mîndrie că e stăpîn pe cuvînt? Nu stăpîn absolut, fiindcă nimeni nu e stăpîn absolut pe nimic, ci doar atît cît e necesar ca profesiunea sa să-și păstreze prestigiul, și încrederea lui în cuvînt să nu se zdruncine. Or, scriitorul epocii noastre, împreună cu cititorul său, au asistat uluiți cum cu ajutorul cuvîntului au fost create mituri colosale, primitive și barbare, care au produs tragedii nemăvăzute în lume, cu atîtea victime și atîția călăi încît numai o umanitate vindecată și gata de noi aventuri, cum în mod bizar arată umanitatea noastră în prezent, ne mai poate liniști. Torente de minciuni s-au vărsat ani de zile în lume, la radio, prin presă și în cărți, dovedind prin efectele care au avut loc forța teribilă a cu-

vintului. Rămîne un miracol că scriitorii nu au apărut cu toții în acest secol ca niște triști dezmoșteniți, așa cum mulți dintre ei au ajuns adevărați martiri, pierind în lagărele de concentrare sau în fața plutoanelor de execuție. Arta lor n-a rămas însă neatinsă. Prestigiul cuvîntului s-a clătinat și generațiile actuale au de luptat cu restabilirea acestuia în propriii lor ochi și în ai cititorului.

Ca urmare a acestei situații și în mod paradoxal, unii cred că un drum de ales în acest sens este acela al negării înțelesului consacrat pe care îl are pentru noi cuvîntul. Cuvîntul n-ar mai fi pentru ei instrumentul marilor construcții epice sau poetice, în care eroul sau sufletul poetului, călărind năprasnic, ar dispărea în marele incendiu al evenimentului. Eroul trebuie să fie un antierou, o figură de carton sau de cauciuc, o figură în orice caz deliberat moartă, autorul declarînd cu mîndrie că el nu cunoaște decît un singur fel de a crea oamenii vii, și anume, în pat... În cel mai fericit caz avem de-a face cu jocuri de cuvinte care abia dacă exprimă un joc al imaginației, dar fără o relație solidă cu viața omului, așa cum o trăiește el în viața cea adevărată. E o formă de protest față de diminuarea puterii cuvîntului? o încercare de-al reînnoi prin devalorizare? Ar fi justificarea superioară a acestei poziții, și desigur viitorul ne va spune repede dacă ei au sau nu dreptate.

Alții, dimpotrivă, păstrează o naivă încredere în cuvînt și construiesc liniștiți povestiri și romane moraliste, ferm convinși că au cititorii lor și că rosturile artei și condiția scriitorului au rămas neatinsse de traumele secolului. Confortabila lor poziție este însă o iluzie care repede se destramă la cel dintîi șoc cu realitatea; ei nu răspund la nici o întrebare și nici nu pun vreuna, și nu au nici măcar instinctul să facă în așa fel încît morala lor să rămînă măcar îngropată în fapte. Nu vîd că instrumentul pe care ei îl folosesc senini și creduli, ca să emoționeze cititorul prin descripția dramei puiului de pasăre care e părăsit de ai săi fiindcă nu poate să zboare, este, în același timp, instrumentul marilor cinici care îl încurajează cu bătai pe umăr să-și vadă liniștit de descripțiile sale înduioșătoare și să nu-și mai ridice privirea asupra lumii timpului său; o lacrimă smulsă cititorului, i se spune, face mai mult decît o tragedie, care mai mult sperie decît convinge.

Care e rostul cuvîntului și condiția scriitorului între aceste extreme? Nu e nici o îndoială că oricare i-ar fi condiția și oricare situația cuvîntului, scriitorul nu trebuie să părăsească omul, chiar dacă omul, sătul de propriile sale fapte, n-ar dori să i se pună în față o oglindă și să-și vadă în ea chipul. Nu totdeauna e plăcut să



te vezi așa cum ești. Dar nu poți urca nici un fel de culmi morale și ale conștiinței dacă nu știi cum arăți. În deceniul 50—60 această gândire, pe care o moștenim de la cei vechi, era considerată o gravă erezie; omul nu trebuia arătat așa cum e, ci așa cum ar trebui să fie, punând astfel arta sub tutela unui cod abstract de morală bizantină, care, așa cum era și ușor de prevăzut, nu putea decât să condamne creația la uscăciune și dulcegărie. Și asta tocmai într-o perioadă de mari convulsii sociale și de răsturnări spectaculoase.

Întărirea prestigiului artei nu e posibilă decât prin crearea de opere durabile, în care cuvântul, asemeni unor pietre cioplite, să se așeze unul lângă altul pînă ce edificiul se va ridica trainic și impunător. Nu există altă cale pentru destinul creator al cuvîntului.

Arta creează în inamicul ei reținere. Opera de artă dă naștere la o temere superstițioasă, ca în fața unei zeități, despre care dușmanul ei știe că o dată creată nu mai poate fi distrusă. Trebuie să știm să profităm de acest efort magic al artei, să căutăm să-l obținem, și atunci forța cuvîntului va spori, și condiția scriitorului va fi mai bună. Cine altul să creadă mai adînc și mai pătimaș în eternitatea artei dacă nu scriitorul însuși?

(In : Marin Preda, *op. cit.*, pp. 206—209.)

EUGEN BARBU  
[NOI ȘI VIAȚA]

[Posibilitatea de a inventa nu trebuie neglijată]

Nu vreau să explic nimic, nici un jurnal nu explică nimic, el începe prin a fi o suită de impresii telegrafiate și sfîrșește într-o prelucrare de date, subiectivă, evident, fardată cu cuvinte alese. Cui îi convine să se arate nud celorlalți? Și, dacă ar face-o, n-ar face-o tocmai pentru a întriga, pentru a se arăta în felul în care ar dori să fie înțeles de ceilalți? Să lăsăm deci ipocrizia și să spunem adevărul de la început. „În mine nu mai există drame, scria Gide, există numai idei înduioșate.“ Și tot el se zbătea în teribila dilemă de a fi moral sau de a nu fi sincer, dar sinceritatea nu este, și ea, la urma urmelor, decât o organizare a lucrurilor convenabile, o punere în scenă a unei suite de lupte care ne convin? Nu plădez deci pentru stabilirea unor adevăruri, ceea ce vă voi



povesti despre mine și despre alții este un lucru ipotetic. Dealtfel, nu cred că oamenii sînt în întregime interesați sau nesemnificativi. Există indivizi ce pot deruta prin emiterea truismelor la infinit. Auditoriul crede că frazele repetate ca papagalul conțin adevăruri suportate. Nu, sînt oameni care trăiesc din muzica cuvintelor, nu din ceea ce conțin ele. A te ascunde după proverbe, a exista în funcție de ceea ce este o dată pentru totdeauna stabilit. Urăsc ceea ce e de nesuprimat în idei.

Mi se impută și acum faptul de a fi publicat pagini intime ușor falsificate, și mi s-a dovedit lucrul acesta: greșisem anul morții lui Lovinescu. Ei, și? Asta era important? Cine voia să mă cunoască trebuia să afle de la mine data exactă a morții lui Lovinescu? De la mine doreau ceva sau de la eminentul critic? Ce erori, ce grosolănii, ce snobism! Mi se pare că și posibilitatea de a inventa nu trebuie neglijată. Un *Jurnal* este, de fapt, un dialog platonician, o dispută cu tine însuși. Între *Memorii* și acest gen rupt, frust, nestilizat, prefer *Jurnalul*, pentru că are ceva viu, nealterat încă (cu toate prefăcătoriile lui). Ce dorește, dealtfel, lumea de la aceste așa-zise *Jurnale*? Prezența unor indivizi lineari, conștiința sau dracu mai știe cum le mai spune? Dar individul nu este o riglă, el nu are magazie de efecte militare pe dedesubt, în care sînt aliniate sentimentele bune și sentimentele rele. Alt individ eram la 15 ani și altul la 30, mi se pare că pe străzile Parisului, dacă m-aș fi întîlnit pe mine însumi, nu-mi semănam cu acela de lingă Pacific. O serie de impresii mă modificaseră, informațiile lucrau asupra mea, mă devorau, eu mă comportam în funcție de civilizația căreia trebuia să-i fac față, poate mă prefăceam, dar mă prefăceam din motive sociale. Deunăzi citeam pe un călător român aflat prin lume cu condeiul în mînă. Ceea ce mă supăra la el, altfel om instruit într-un fel, era suficiența. Dacă stătuse în tren și străbătuse un tărîm necunoscut lui, se simțea obligat să comunice impresiile sale. Dar din tren nu poți să ai decît impresii despre calea ferată, nu despre țările străbătute. Graba aceasta de a ne pune în relații cu ceea ce ne iese în cale duce la ușurătăți regretabile. Am fost de cîteva ori în Franța și nu am scris decît două pagini, și asta nu în legătură cu patria lui Racine, ci cu altceva. Nu știu de cîte ori mă voi mai duce acolo și dacă voi scrie despre Paris, altfel loc comun pentru orice minuior de condei, pentru că despre Paris am citit o mulțime de lucruri, dar *Parisul meu* eu încă nu l-am văzut. Trebuie să mai am răbdare. Vedeți, iată, mă întorc iar la *Jurnal*, să nu cerem sinceritate, să nu cerem exactitate. *Jurnalele* sînt ipostaze ale indivizilor, ca și romanele. Seriam undeva că în tot ceea ce-am scris, undeva mă descriam mai întîi pe mine. Cel ce fusesem,

cel ce eram, cel ce aş fi dorit să fiu. Nu este imposibil să scrii despre ceea ce ai dori să fii...

Acelaşi Gide îşi începea însemnările sale atât de numeroase, de altfel partea cea mai interesantă a operei sale, cu strigătul lui Rastignac: „*Si-acum între noi doi!*”

Care noi doi?

Noi şi Viaţa; comedia aceasta pe care o adaptăm în porţii zilnice, voind să facem din ea servitorul nostru. Credeţi că va fi ceva interesant? Ba bine că nu...

(Fragment. În: Eugen Barbu, *Carte*  
*ietele Princepelui*, vol. I, Editura  
Dacia, Cluj 1972, pp. 9—10.)

[ATELIER]

[Aceleste descoperiri fundamentale  
despre viaţă şi individ]

Dacă ar fi să descriu pe Anatol din *Frica*, ar trebui să încep prin a-l face să înţeleagă vechea idee a despărţirii spiritului de inteligenţă. Ce-ar dovedi prezenţa lui în cafenelele sordide ale Bucureştiului vechi, în căutarea măcar a imaginii deformate a unei vechi cafenele tunisiene găsite în cărţi, unde, în timpul Ramadanului, copiii deşănţaţi inspirau pasiuni, şi li se spuneau versuri pentru a fi pîngăriţi. Ar fi această căutare a lui o deformare a inteligenţei, o sete de a o potoli pentru că ea devora totul, *extinderea cunoaşterii* în morbiditate, să zicem, ar fi pentru el o dovadă de forţă sau numai constatarea obosită că nimic nu e nou, că existenţa unor *inteligente*, în timp, se repetă în mod plicticos, că el trăia ceea ce alţii trăiseră, şi asta după ce dă peste descrierea cafelei *Caracous*? Asta l-ar duce, poate, la ideea de sinucidere, atât de dragă generaţiei sale hrănite de cărţurari subţiri, de către acei care au întins teribile capcane de gândire, invitînd la neantizare, neantizarea care e fermecătoare numai pe hîrtie, pentru că pe mine, ca autor de personaje de acest fel, mă dezgustă existenţele anormale, fiind clădit pe un fond sănătos, dar îmi pot eu permite luxul de a le desfiinţa în propriile mele cărţi, atunci cînd trebuie să plutesc ca Dumnezeu deasupra lor?

În *Facerea lumii* am încercat apropierea de acest mediu, şi un critic chiar mi-a reproşat că m-am ferit să descriu ceea ce nu cunosc. E mult adevăr în această afirmaţie, dar nu e vorba de



o necunoaștere. Acolo se indică vag Corydonul și istorii mai vechi, acum prin asociere, iată declarațiile subsumate din alte pagini ale aceluiși autor față de *Davidul* lui Donatello, față de *Om*ul cu mânușa al lui Tizian sau de bustul lui Nicolo da Uzzano, ale cărui buze valorează cât toate cuvintele, exaltare repetată și în fața lui David al lui Verocchio. Aici spiritul întrece inteligența, aici aglomerarea monstruoasă de impresii duce la catastrofe. Anatol poate să fie trecut prin purgatoriul acelor lecturi, poate să fie scuzat de păcatele sale prin rafinament, dar ce voi dovedi cu astea toate? Când avem generații sănătoase de doctori, de ingineri, de profesori, pentru care sodomia este un accident. Dar, în același timp, putem ignora pe acești bolnavi, pe acești detracți care, cu viciul lor, cu ideile lor, strecoară otrava între oamenii sănătoși? Vorbim despre refuzări ca despre gripă și nu ne dăm seama de vastitatea și consecințele lor extrem de periculoase. Câtă ușurință, ce literatură facilă cu bite, cu „cinstiri“ la circiuma din șosea când lângă noi cresc copii vicioși! Ca romancier, am eu dreptul de a sta cu ochii închiși, pot eu să mă bat pentru legitimarea ignoranței? Sint eu numai un doctor care se ocupă în exclusivitate cu apendicele?

Aș vrea să explic generația mea, mă înspăimântă suferința și aparent înțelegerea imediată a lucrurilor. Există o veselie în artă care mă scoate din sărite, o seninătate în stare să usuce totul. Am cunoscut romancieri pentru care, într-adevăr, impresia era metoda fundamentală. Din fericire, experiența lor se opriese cam în jurul a douăzeci și cinci de anișori, adică atunci când credeau ei că au ajuns la maturitate și chiar obținuseră unele diplome. Există scriitori care trăiesc dintr-o zestre săracă, într-o petrecere continuă. Ce-i dezolant, în asta, este faptul că sint inteligenți și pot fi crezuți și profunzi. Au un fel de a se juca pe ei înșiși și de lucrul acesta ar trebui să sufere personajul meu. Ei n-au auzit de acele mari opere tăcute, depozitate în unii. Ei nu știu la ce servituți te obligă aceste descoperiri fundamentale despre viață și individ. Vor aplauze și le au. Eroul meu și-ar putea propune să fie monstruos de cult și n-ar reuși pentru că nimeni în veacul nostru nu va mai reuși asta. Ritmul, cantitatea descoperirilor, noutatea repetată în infinite discipline, chiar perplexitatea în fața descoperirii altor universuri, ne împiedică de la a urmări o singură idee, cu stăruință. Solicitățile sint imense, ele năucesc, dau un gust de gol, de zădărnicie. Mi-ar fi greu să știu, până la ora de față, ce se va întâmpla în definitiv cu acest Anatol, trecut prin război, amenințat mereu de datele despre experiențele atomice, având o singură idee: aceea de a-și salva conștiința de la conformism. Aici tot la Lessing s-ar întoarce. Ceea ce face valoarea omului nu e adevărul pe care-l posedă sau



pe care crede că-l posedă, ci efortul sincer de a-l cuceri" (cu condiția ca el să se fi dezgustat de cel ce-i pune citatul în față).

Mi-este foarte greu să mai stăpinesc lumea din această carte haotică nescrisă, încă o magmă de impresii, de căutări sterile, lip-site, de fapt, de nerv și de viață. Dar iar protestează cineva: doarăștia nu sînt hamali la Gara de Nord, ca să care bagaje, să scuipe și să spună lucruri de duh. Personajele acestui roman nescris plutesc, se zbat și se descoperă într-o lume infinită și contradictorie. Ei doresc adevărul, poate ajung la el sau naufragiază pe marele promontoriu de gheață ce-i stă *înainte*, locul unde *expiază* toate încercările noastre. Ce imagine literară la modul scirbos: promontoriu, cutare, mai lipsește aisbergul lui Hemingway, folosit ca guma de mestecat de descoperitorii săi tardivi.

(Fragment. În: Eugen Barbu,  
op. cit., pp. 33—35.)

#### REALITATEA ȘI INTERPRETAREA EI

[Valoarea semnificației]

Operațiunea poetică a comerțului. Am fost fascinat din copilărie de penumbra prăvăliilor, de taina măsurătorilor, de tocmeala tainică între săracii cartierului meu care mergeau pe Grivița ca să-și cumpere haine de gata și negustorii șoltici, jucînd un teatru total, plin de scene de renunțare, de declamație febrilă. (*Asta-i ultimul preț, nu pot să mai fac nimic! Vînd în pierdere!*) Și culmea era că oamenii naivi din fundul mahalalei Cuțarida credeau că negustorii vînd în pierdere! Excelent pentru o suită de articole sau poate ca fundal pentru *Strada* sau *Calea negustorilor*, cum se numea prin '45. Îmi aduc aminte de ucenicul de croitorie, nebun de bucurie, scăpat din dugheana negustorului, la 7 seara, spre vară, cînd Grivița părea însîngerată de amurgurile ei prelungi, îmi amintesc de copilul acela care învîrtea în aer, cu stînga, o imensă mașină de călcat ca să-i aprindă cărbunii negri. Avea o mișcare mecanică și față de extaz. Pentru prima oară, în acea zi, respira în aer liber. La 12 ani să stai într-o dugheană puturoasă și să auzi cum afară alți copii se joacă pe trotuare, liberi! Dar asta-i o tortură imensă. Pe urmă feeria aprinderii vitrinelor de seară! Cu becuri chioare, dar ce luminează festivă pentru mine cînd zăream lămpile, sosit de pe străzi noroioase, surpate într-un noroi homeric. *Calea negustorilor* era *Strada Lux* a mea, mi se părea că droaștele Griviței sînt cupeuri de la curțile regale. (Și-apoi poate cineva să înțeleagă ce înseamnă aceea o stradă nepavată?) Și acest misterios

cuvînt : prăvălii ? Adică stafide, lămii, rafturi, munți de zahăr candel, ulei, măslina, totul într-un parfum mirosind a scorțișoară. Operația poetică a comerțului schimbului de bani, obloane, care cad peste geamurile înghețate, iarna, acea tainică și plină de zgomote căldură dată de sobele îndesate cu rumeguș, acel parfum de lemn de brad, de șipcă devorată de flăcări albastre... Și apoi, halucinant, acest imens bulevard, îngropat în zăpadă. Restul a murit parcă, doarme...

Poți să mai înțelegi acel miros de raft, de stofă învechită, de ziar ars pe margini, poți să acorzi tăcerea micilor magazine de la amiază, vara, cu o liniște de demult a unei case sărace, cu pereții de lut, să evoci depărtarea vieții față de niște lucruri reale, să separe această realitate de interpretarea ei, care te persecută ? Îmi doresc un cititor care să mă citească și pe dedesubt. Cuvintele au un rol numai sonor și vizual. El trebuie să cuprindă și această dimensiune a despărțirii dintre ceea ce semnifică și ceea ce reprezintă.

(Fragment. În : Eugen Barbu, — op. cit., pp. 17—18.)

A. E. BACONSKY

### LIED NOU

*Caut în oameni, caut în păsări, caut în plopi,  
caut mereu o măsură a-naltelor gânduri.*

Pe mine, așa cum vroisem odată să fiu,  
numai vechile, oarbele drumuri  
încă n-au încetat să mă caute. Linii, lungi linii  
prin nopți, fluierînd se-ntretaie zadarnic,  
linii aiurea în ceață, linii în vînt...

Nu voi mai fi niciodată al lunii visat  
dansator melancolic. Iată iau piatra  
zvîrlindu-i-o-n față și plec amețit de durere.  
Iar luna pe lac se destramă și rîde.

(În : A. E. Baconsky, *Fiul risipitor* — poezii, E.P.L., București, 1964, pp. 133—134.)

## REMINISCENȚĂ UMILĂ

Am locuit în foburguri întunecate,  
în casele mărunte care pirotesc lângă riuri  
acolo am ascultat cîntecele oamenilor neînsemnați,  
risipite în după-amiezi ploioase.

Acolo nimica nu arde cu flacără mare —  
toate durerile și fericirile mocnesc netulburate-n adîncuri,  
pînă și incendiile care se văd adesea pe-acoperișuri  
umblă încet ca niște blinde și somnolente pisici.

Cînd se nasc oamenii, cînd mor?  
Maidanele vaste dorm — toamna vine și trece,  
fluieră trenuri de marfă și sirene de fabrici s-aud,  
și trec lăutarii, triste păsări de noapte cu aripile strinse. [...]

Acum sărutul timpului mereu  
îchide urmele acelor zile stinse —  
o liniște perfidă mi se strecoară în suflet,  
o amortire parcă, un îndemn la uitare.

*Dar să uit toate n-aș putea niciodată*  
și cînd vînturi mai aspre uneori mă învăluie,  
ca niște răni se deschid melodiile-acelea,  
ca niște răni în veci nevindecate.

(In: A.E. Baconsky, *op. cit.*,  
pp. 116—117.)

## COLOCVIU DESPRE POEZIE

[Temeiul metaforelor e unul de cunoaștere specifică]

[...] Aspirația către un limbaj contemporan, către o expresie cât mai fidelă a omului cu întreaga lui problematică sufletească, a dus la o mare diversitate de mijloace și orientări conforme gândirii artistice și specificului temperamental al fiecărui poet. A le cuprinde pe toate echivalează cu o vastă întreprindere de enciclopedie, spre care n-am ambiționat niciodată. Ceea ce mi-am propus este doar a



desprinde cîteva tendințe ce mi s-au părut mai semnificative și, în același timp, mai apropiate propriilor mele vederi despre poezi și poezie. Punctul lor de convergență este o nouă simplitate pe care latura majoră a liricii contemporane tinde s-o cucerească, în deplin acord, după credința mea, cu spiritul și cerințele estetice ale omului de azi.

Voi începe să vorbesc despre metaforă, pentru că una din aceste orientări stilistice se caracterizează printr-o mai puțin frecventă solicitare a ei. Mă refer, deci, la metaforă ca *element al stilului* și nu la *imagine*, care așa cum bine o definesc autorii *Bazelor esteticii marxist-leniniste* „este rezultatul unui mod special de generalizare a vieții, de dezvăluire a sensului, a esenței ei” (p. 413). Pentru evitarea confuziilor de alt ordin, voi arăta, iarăși, că în mod firesc orice poezie are un *ton metaforic*, independent de prezența metaforelor în versurile ei sau adesea chiar în ciuda aproape totalei lor absențe. Cititorul va înțelege mai bine afirmația mea după lectura unei mici poeme de Bertolt Brecht, *Mască nelegiuitului*:

*În camera mea atîrnă o sculptură de lemn japoneză,  
Mască unui demon rău, lăcuită cu aur.*

*Compătimind privesc*

*Umflătele vine ale frunții, ce arată*

*Cît de obositor e să fii rău.*

Evident, nu un asemenea înțeles larg al termenului metaforă este cel utilizat în rîndurile de față, ci celălalt, strict stilistic. În acest sens, aș observa că unii dintre poeții contemporani cei mai proeminenți din secolul nostru tind să treacă pe plan secundar excesiva preocupare pentru metaforă, care făcea dintr-o carte de versuri o colecție de ornamente; greutatea se deplasează de la detaliu la ansamblu, de la metaforă la tonul metaforic al poeziei. O atare diminuare poate nedumeri pe cei deprinși a stabili, în virtutea inerției, semnele egalității între metaforă și poezie și, de aceea, pentru limpezirea problemei voi stăruir mai mult asupra ei, fixînd cîteva puncte de reper, făcînd indispensabile incursiuni istorice și, cu acest prilej, contrazicînd anumite opinii mai vechi și depășite.

Privitor la natura metaforei, nu poate fi acceptată opinia ce, explicîndu-i originea, îi acordă calitatea de *complement ontologic* al unor imperfecțiuni structurale omenești, pentru că ar însemna să situăm, astfel, arta sub zodia infirmității, cînd ea reprezintă, dimpotrivă, simptomul plenitudinar al unei nepuizabile disponibilități. Ea reprezintă un raport dialectic al omului cu lumea înconjurătoare, o încercare a spiritului de a realiza, *într-un plan ideal*, maximul grad

posibil de reductibilitate a esențelor și fenomenelor, urmărind să degajeze, astfel, energia capabilă de a vehicula un mesaj; ea este, deci, un intermediu al conținutului emotiv. Spun *un intermediu* și nu *intermediul*, pentru că în panopia poetului există o variată gamă de mijloace în această privință. Voi reveni, dealtfel, asupra lor.

Temeiul metaforelor, în ultimă analiză, e unul de cunoaștere specifică, iar clasificarea lor trebuie încercată nu bazându-ne pe funcția care e, în toate cazurile, aceeași, ci mai curînd pornind de la originea lor. Îmi îngădui, în această contingentă, să fiu în dezacord cu autorii care consideră că metaforele sînt fie *plasticizante*, cînd nu stabilesc decît un *corelativ al obiectului sau fenomenului dat*, fie revelatoare, cînd aduc o *îmbogățire de substanță*. Admițînd că metafora poate atribui realității căreia i se aplică un plus de substanță ar însemna să acceptăm teza idealistă a *inexistenței lucrului în sine* (recunoscut încă de Kant și constituind, după cum arată Lenin, elementul materialist al gîndirii sale) și să credem că realitatea obiectului este, fie și parțial, determinabilă prin subiect. În spiritul acestei teorii, artistul ar fi capabil să adauge realității valori și elemente pe care ea nu le conține, ceea ce nimeni n-ar putea demonstra. Noțiunea de *revelație* rămîne valabilă numai în înțelesul ei pur gnoseologic, reprezentînd o modalitate de a dezvălui laturi ascunse ale obiectului sau fenomenului dat, și aceasta constituie, de fapt, sensul oricărei metafore. Pentru că însuși procesul de corelațiune plastică nu poate fi conceput ca o acțiune cantitativă și mecanică, menită să creeze simple echivalențe, ci, dimpotrivă, ca un act de investigație spre zonele cele mai profunde ale realității; a *plasticiza* înseamnă, deci, a *revela*, și o disociere a acestor noțiuni este imposibilă în perimetrul artei. Pictorul, făcîndu-și autoportretul, plasticizează, dar nu face operă de fotograf; a întîrzia ceasuri în șir în fața *Zugravului* lui Luchian înseamnă a asculta o zguduitoare confesiune și a avea revelația destinului său. Plasticitate pură găsim la Kimon Loghi sau Verona, dar urmărind pinzele lor ne trezim închizînd simbolic pe dinafară masiva ușa a muzeului.

Mai firesc ar fi, deci, să înlocuim noțiunea îmbogățirii de substanță prin aceea a îmbogățirii de semnificație, iar procesului de plasticizare să-i acordăm valoarea de treaptă sau de moment al revelării.

Metaforele ar putea fi mai curînd clasificate după originea lor, și astfel am deosebi pe acelea ce sînt un produs spontan al imaginației, care declanșează sincron facultățile asociative și intuiția, de altele realizate deliberat prin intelect și abilitate spirituală. Cînd, bunăoară, Novalis spune în meditațiile sale că „spațiul se prelun-



gește prin timp precum corpul prin suflet" — avem desigur o formulare cu caracter metaforic, dar înscriindu-se în afara poeziei, după cum autorul anonim care spune despre casă :

*Am o vacă mare,  
Cu țîța-n spinare*

creează o ghicitoare amuzantă, sub formă de metaforă. Categoriile nu sînt incompatibile : vom găsi, de pildă, în poezia hermeticilor nenumărate metafore de nuanță intelectuală, după cum printre ghicitori se insinuează nu o dată fiorul poeziei. [...]

(Fragment. În : A.E. Baconsky, *Poezii și poezie*, E.P.L., București, 1963, pp. 28—31.)

DUMITRU GHIȘE

#### CARTEA — ISTORIE VIE

*[Procesualitatea cunoașterii, progresul ei]*

Kant, citindu-l pe Hume, spunea că a fost trezit dintr-un somn dogmatic ! Credea, pînă atunci, că știe totul. Și-a dat seama că abia trebuie să gîndească totul de la început. Într-un fel, a și făcut-o. Dar, vai, sfîrșea și el să adoarmă după construirea unui sistem, rezultat dintr-o mereu trează atitudine criticistă, somnul său hrănindu-se cu iluzii dogmatice. Apriorismul său, nu după multă vreme, manifesta înclinații, tot atît de țepene și inflexibile ca și prescripțiile decalogului.

Se întîmplă des să pățim ca și Kant. Credem că știm totul. Sau credem că totul începe cu noi. Amîndouă ipostazele sînt false. Știm cîte ceva. Mai mult sau mai puțin. Cît știm ? Aici încep dificultățile. „Știu că nu știu nimic“, a devenit un răspuns celebru ! Dar împins la limită, scepticismul însuși se convertește într-o formulă a cunoașterii.

Cheia înțelegerii problemei cred că stă în procesualitatea cunoașterii, în devenirea ei perpetuă. Mereu ne aflăm într-un anumit punct al drumului străbătut de cunoașterea umană. Nu știm cu exactitate ce avem înaintea. Putem presupune însă eventuala tra-



iectorie. Ipoteza acestei căi se verifică ulterior. Putem ști însă ce avem înapoi. Și, firesc, cu cât cunoaștem mai bine drumul parcurs, cu atât ipoteza sau ipotezele de lucru sînt mai plauzibile, au o șansă sporită de a se verifica. Iată de ce istoria, în cazul nostru istoria ideilor, nu e niciodată moartă. În interstițiile ei adînci pulsează vii sugestiile creatoare, freamătă nebanuite posibilități. Discontinuitatea cunoașterii se reazemă pe temelia continuității. Numai unitatea dialectică a celor două laturi asigură progresul real. [...]

M-am întrebat adesea și am căutat să aflu rațiunea suficientă a pasiunii pentru carte. În cărți e depozitată istoria ideilor. Răsfoirea lor, mai exact, studiul lor atent, nu reprezintă, cred, o simplă reconsiderare a unui traiect, reconstruirea unui univers, ci și bucuria unor promisiuni viitoare. Ce este într-adevăr o carte? — se întreba Anatole France. Răspunsul lui mi se pare răscolitor prin adevăr și frumusețe, fapt pentru care îmi face plăcere să-l transcriu: „E un șir nesfîrșit de mici semne. Nimic altceva. Cititorului îi incumbă sarcina să scoată el însuși formele, culorile și sentimentele care corespund acestor semne. Numai de el depinde ca o carte să fie ștearsă sau strălucitoare, aprinsă sau glacială. Aș spune, dacă preferați, că fiecare cuvînt al unei cărți e un deget misterios, care se plimbă pe fibrele creierului nostru ca pe coardele unei harfe și trezește astfel o notă anumită în sufletul nostru sonor.“ Adevărul acesta e de necontestat. [...]

Diderot, ridiculizînd idealismul, îl compara cu un pian nebun care-și închipuie că el este alfa și omega, uitînd că fără a-i fi atinsă claviatura rămîne muț ca o lebădă.

Dar aceste adevăruri îmi par a fi, totuși, numai parțiale. Degetele întinse ale unei cărți pot pune în mișcare fibrele ființei noastre nu numai în funcție de noi. Impulsul pornește de la ideile cuprinse în carte. Cărțile sînt depozitul ideilor, dar al căror idei? Dacă ar fi suficientă condiția ca o carte să cuprindă cuvinte, toate cărțile ar avea aceeași valoare. Dar n-o au. Și nici noi nu rezonăm în același fel citind șirul nesfîrșit de mici semne. A scrie o carte nu e o joacă gratuită. Se face istorie. Istorie a ideilor, a culorilor și sentimentelor omenеști. Responsabilitatea morală a celui ce scrie cărți e copleșitoare. Cel ce scrie cărți își întinde degetele spre fibrele creierului nostru. Intervenția e de maximă gravitate și asumarea ei cu inocență sau inconștiență poate duce la o devastare a spiritelor, la lezarea sau chiar descompunerea lor. Ce și cum spui într-o carte nu e numai o inițiativă personală fără consecințe și remușcări. E activitate socială cu adînci implicații de responsabili-

tate morală, politică, ideologică și, desigur, estetică. De ecourile pe care o carte le produce în noi sîntem vinovați noi înșine, indiscutabil, dar complicitatea și culpabilitatea autorului nu e mai mică.

(Fragment. În: D. Ghișe, *Contrapunct*, Editura „Minerva”, 1972, pp. 85—88.)

## FILOSOFIE ȘI ARTĂ

[Idee sau metaforă? Actualitatea echilibrului]

Filosofia și arta — două orizonturi ale spiritualității umane, atât de cuprinzătoare și complicate, cu profunzimi și înălțimi tulburătoare, cu o nebanuită forță de înrîurire asupra destinului uman — deși au fost mereu strîns legate între ele, au constituit, în același timp, obiect de discuție neistovită.

Disputa a fost, nu de puține ori, minată de orgolii excesive: cine este regina spiritualității, chintesența ei supremă? Poezia sau filosofia? Ideea sau metafora? Pînă la a se afirma neta lor incompatibilitate, nu trebuia făcut decît un pas: rațiunea ucide emoția și, invers, emoția întunecă limpezimea gândirii.

Neîndoielnic, între filosofie și artă nu există identitate. Indiscernabilitatea lor le-ar fi suprimat reciproc, cele două entități topindu-se într-una singură, de multă vreme.

Așa se face că și astăzi, cînd critica literară descoperă o conceptualizare excesivă în poezie, intruziunea e considerată o implicată descalificare, semn de abdicare și contrafacere. Neîndoielnic, între cele două forme ale conștiinței sociale distincțiile sînt certe. Fără a ne propune să disociem ceea ce în logica formală se numește diferență specifică, am dori mai degrabă să subliniem ceea ce le unește, să ne exprimăm opinia că între filosofie și artă n-a încetat să circule singele înrudirii chiar și numai datorită faptului că genul lor proximal este comun.

Între mișcarea gândului, între raționalitatea și rigorile conceptuale ce definesc, printre alte atribute, filosofia autentic științifică și zborul de fluture al imaginilor și metaforelor atât de proprii artei — nu există incompatibilitate! În ciuda unui aparent paradox, luciditatea nu stă rău artei după cum fantezia nu-i este străină îndrăznirii ideii. E adevărat, măsura, în sensul dat acesteia de dialectica materialistă, joacă în fiecare caz un rol hotărîtor. Echi-



librul este doar, deopotrivă, apanajul filosofiei și al artei, ca și al altor îndeletniciri umane.

Că lucrurile stau așa nu e dificil de demonstrat. Nici nu e nevoie de o excursie istorică în adevăratul înțeles al cuvintului. E suficient să privești, de ex., în literatura contemporană. Gustul pentru filosofie a devenit aproape suveran. Romanul se transformă în eseu, iar dimensiunea lucidității a invadat conștiințele artistice.

Și se putea, oare, altfel? Omul de artă contemporan ca și filosoful, ca să nu mai vorbesc de omul politic, este astăzi deopotrivă confruntat cu întrebări ce vizează fundamentele ontologice ale condiției umane. Care este sensul vieții? Care sînt raporturile individului cu societatea? Cum se inseră libertatea umană în țesătura determinismului social? Ce configurații noi și ce consecințe vor avea elanul și expansiunea cunoașterii contemporane? Care sînt consecințele sociale ale exploziei uluitoare a științei și tehnicii din ultimele decenii?

Formularea acestor întrebări e întîmplătoare. Ar putea fi formulate altele sau altfel. Important mi se pare însă faptul că, astăzi, făcînd artă, nu poți să te sustragi de a da, sau sugera măcar, răspunsuri, de a statornici atitudinii în fața acestor întrebări. [...]

(Fragment: *Op. cit.*, pp. 23—25.)

ION IANOȘI

### „IMPURITATEA” ARTEI

[Arta tinde spre transfigurarea superioară a realului]

[...] Esteticul pare a realiza cea mai desăvîrșită osmoză între artificial și natural, între tehnică și natură, între ideal și real; el este în egală măsură suprasensibil și sensibil, este *suprasensibilul sensibilizat*, adică o valoare palpabilă, valoarea devenită concretă și concretul devenit valoare. În cazul esteticului și al artei (variantea lui specializată, concentrată, superior adecvată), avem de-a face așadar cu o cvadratură a cercului: valoarea e epidermică, apare, ni se înfățișează, e văzută și auzită, cu ajutorul organelor de simț devenite „teoreticieni” în chiar calitatea lor indiscutabilă de „practicieni”. Condiția artei rămîne această specifică și derutantă „metafizică fizică”, prin care ea se deosebește de toate celelalte valori,



inclusiv de cea religioasă, de care, până la un punct, a fost adesea apropiată. Căci dincolo de acest punct (al interferențelor gnoseologice), ideea religioasă tinde către o metafizică pură, în raport cu care sensibilizarea, concretizarea, „ilustrarea” reprezintă de fapt concesii făcute accesibilității: imaginea înlesnește doar actul transcenderii, pentru un public insuficient filosof. În artă, *transcendența* filosofică e consubstanțială *imanenței* imagistice. Exclamația: „Ce mai arșită trebuie să fie acum în Africa asta” are o singură idee — fraza însăși; Astrov e ideea lui Astrov; Unchiul Vanea e ideea Unchiului Vanea! Numai o idee artistică anemică (inexistentă) poate fi discursiv formulată; concentratul, „pilula” sînt inoperante în acest domeniu. Altminteri, surprinzîndu-i esențele ultime, de artă nici nu am mai avea nevoie. Dintre toate activitățile spirituale, arta e cea mai naturală, vitală, cel mai firesc artificiu, cel mai palpabil gînd. Potrivit exemplului notoriu, ea, arta, nu este zahărul cristalizat, ci apa îndulcită (sau amară). Ideile ei s-au dizolvat în acțiuni, personaje, conflicte: în ele să le și receptăm. Arta autentică nu-și poate „ilustra” ideea; imaginea este ideea ei, filosofia ei. Gîndirea abstractă n-o va putea nicidecum înlocui, cum nici ea nu va putea integral suplini menirea logicii abstracte; sprijinindu-se reciproc, într-o măsură nebănuită anterior, ideea-imagine și ideea „pură” își vor păstra independența, vor continua să fie două pîrghii distincte, deși corelate, ale procesului de umanizare a omului.

Apropierea lumii de către conștiință s-a produs, în societatea modernă, pe o cale preponderent abstractă. Progresele științei, salutare în cel mai înalt grad, au tulburat totuși, într-o măsură, echilibrul intern al modalităților de asimilare conștientă a universului. Conștiința a ajuns pentru mulți sinonimă cu abstracțiunea; cîștigînd în rigoare geometrică, ea a pierdut ceva din culoare, prospețime, vioiciune, din seva împrumutată vieții și asigurînd contactul mai nemijlocit și multilateral cu viața. Nu vom dramatiza divorțul dintre abstracție și simțire, dintre abstracție și sentiment, dar vom reține simptomele lui, atîtea cîte există, cu atît mai mult cu cît ele se vădese de la un timp în chiar interiorul artelor, favorizînd și aici unilaterialitatea. Purismul estetic, îndreptat cîndva împotriva ideii, renaște sub ochii noștri într-o variantă a sa aparent opusă, prin supralicitarea exclusivistă a unor tendințe abstractizante, desensibilizate, „recl”.

„Intellectualizarea” și „abstractizarea” nu au anulat statutul artelor. Acestea nu pot fi reduse la „problemele” lor, oricît ar fi ele de „adînci”, „complicate” și „problematic”. Și nici artistul contemporan nu poate fi doar inteligent, un creier uriaș, cu mai multe și mai subtil, rafinat, haotic împletite circumvoluțiuni decît ale pre-

decesorilor. El rămîne „un om între oameni“, înzestrat cu toate cîte sînt omenеști, simțuri, afecte, voință, idei, cu toate pornirile pornite dintr-un loc nelocalizabil și cu un nume nenumit : „suflet“ viu, total, nesegmentat, om complex în originara și mereu renăscuta lui simplitate.

Situată la intersecția naturii și a filosofiei, arta poate pendula între granițele ei despărțitoare ; ea poate manifesta preferințe ascuțit „concrete“ sau intens „abstracte“, dar se păstrează totuși în limitele măsurii sale inerente ; ea nu se împotmolește în banalul fenomenal, ci tinde spre transfigurarea superioară a realului, ea nu țîșnește în zonele ideatiei pure, ci rămîne cu rădăcinile adînc împlîntate în pămînt. Artă respiră aerul pe care îl respirăm cu toții, ea seamănă apei pe care o bem cu toții, filtrată, nu și distilată de sărurile ce-i dau gust. Ea este natura ridicată la nivel filosofic, și filosofia păstrată „naturală“, o perlă a conștiinței prin care omul se reintroduce permanent în marea și veșnica existență. Vie nu este decît viața ! Să ne bucurăm de artă care ne redă totalitatea vie și ne-o amplifică, prin care redevenim integrali (și integri !), în cadrul mai marilor „cosmicități“. Să nu ne izolăm în inteligență, ci — grație artei — să dialogăm liber și multilateral, sensibil-emoțional-rațional, cu viața cea firească și cea înțeleaptă.

În dezvoltarea istorică a conștiinței ne-am obișnuit să distingem sincretismul primitiv de ulterioara specializare a unor domenii distincte. Că la izvoarele sale străvechi valoarea fusese nesegmentată, necompartimentată, că diversele zone spirituale de mai tîrziu se pot revendica de la aceleași unitare și sintetice activități de odinioară, rămîne un adevăr incontestabil. Amendată se cere poate doar înțelegerea specializărilor moderne, prin introducerea unor nuanțe suplimentare. Pe de o parte, specializării îi este supusă fiecare formă a conștiinței, atît în exterior, în raport cu celelalte manifestări spirituale, cît și în interior, prin diversitatea propriilor sale subunități ; din acest unghi de vedere, artă se delimitează tot astfel de nonartă (și artele între ele), precum știința de nonștiință (și fiecare știință de celelalte). Pe de altă parte, însă, artă opune specializării o constantă tendință inversă, sincretică, pe care, într-o asemenea formă explicită și obligatorie, nu o vom regăsi în dezvoltarea celorlalte forme de conștiință. Dacă ar fi să schematizăm, am spune că în timp ce gîndirea științifică, filosofică, etică se pot menține, măcar un timp, într-o autonomie accentuată una față de cealaltă și față de gîndirea artistică, aceasta din urmă nu poate fi practic nici o clipă ruptă de surorile ei. La capătul unei mișcări ambigue, artă se specializează păstrîndu-și totodată vechiul statut nespecializat, revine permanent, pe spirala ascendentă a istoriei, la



sincretismul său inițial. Relativ *autonomă*, ca orice altă activitate umană, arta se dovedește mereu a fi *cea mai neautonomă* dintre aceste activități, constrinsă să integreze în țesătura ei nenumărate „corpuri străine”, prin care și numai prin care se poate regenera. Organismul estetic se structurează așadar din celule biologice, fiziologice și psihologice, logice, lingvistice și științifice, economice, politice și etice, din infinite elemente propriu-zis extraestetice, în afara cărora el nu există și fără cunoașterea cărora nu poate fi înțeles.

Arta rămîne, după multisecularele sale avataruri și multiplele ei experimentări contemporane, un domeniu prin excelență *sincritic* și *sintetizator*, dornic să reclădească, să reconstruiască, să dobîndească, cu ajutorul tuturor facultăților analitice și mijloacelor particulare în care s-a specializat omul, *totalitatea lumii*. Farmecul esteticului și al artei constă tocmai în această reaplecare, în posesia nenumăratelor cunoștințe particulare, asupra naturii vii și unitare, asupra omului viu, deci organic, complet, total. Receptarea valorii estetice este, chiar dacă la niveluri diferite, privilegiul *tuturor* oamenilor, ea e susținută de *toate* capacitățile umane, biologice și psihologice, senzoriale, afective, raționale și voliționale, de gusturile, idealurile și convingerile omului social; înainte și pentru a deveni o specialitate, ea trebuie mai întîi să fie o capacitate generală și generalizată, temelie pe care o păstrează în chiar particularizările sale superioare. Observația se aplică pînă la un punct și artistului, care, specializîndu-se, continuă să rămînă tot astfel un nespecialist, un om între oameni, înzestrat cu obișnuitele facultăți umane, chiar dacă hipertrofiate, de a vedea și auzi, simți și gîndi, de a transmite semenilor săi capacitatea lui obișnuit-neobișnuită de a vedea și auzi, simți și gîndi. „Aproape suflete suntem noi doi, / prin soartă asemenea tuturor.” (Lucian Blaga). Legat prin natura activității sale nu doar de viață, ci și de oamenii care o populează, artistul ar trebui întotdeauna să refuze și sub acest raport să se „purifice”, ar trebui să se păstreze adică un *democrat*. El n-ar trebui nîcîcînd să dea foc punților ce-l leagă de colectivitate, pentru că nu poate fi cu adevărat „el” decît prin și pentru „ceilalți”. Desigur, aceste legături firești generează iluzia că oricine îi poate atinge condiția, motiv pentru care diletantismul e mai răspîndit în artă decît în știință, dar tot ele favorizează dezvoltarea efectivă a activităților artistice neprofesioniste, pînă la un nivel comparabil cu al artiștilor profesioniști.

(Fragment. În: Ion Ianoși, *Dialectica și estetica*, Editura științifică, București, 1971, pp. 9—14.)



## ADEVĂR ȘI AUTENTICITATE

*[Cum intuiește un artist sau cum cunoaște, pe baze științifice, trăsăturile specifice ale societății]*

Dacă un artist mare este un creator de universuri noi, în care își imprimă, în gradul cel mai înalt, pecetea propriei personalități, el realizează acest lucru, în primul rând, prin atmosferă, prin acel atribut particular și inefabil prin care anumite medii sociale își afirmă pregnant existența lor distinctă și structurală. Atmosfera, înțeleasă ca o realitate estetică, reprezintă, în ultimă instanță, transfigurarea artistică a mediului, a ambianței și a climatului social obiectiv. Transfigurarea se înfăptuiește neîndoios prin intermediul personalității și viziunii creatorului asupra acestor date obiective. Așa se face că întâlnim, în cazul marilor scriitori, nu numai un univers care cuprinde sfera gândurilor și sentimentelor artistului, ci și o atmosferă — să zicem — eminesciană, goghiană, arghezană, bacoviană etc., în poezie, sau o atmosferă proprie lui Creangă, Slavici, Liviu Rebreanu, M. Sadoveanu, Camil Petrescu, Zaharia Stancu, Eugen Barbu, Marin Preda, în proză, cum avem, în dramaturgie, o atmosferă tipică la I. L. Caragiale, Lucian Blaga, Camil Petrescu, Victor Ion Popa. Surprinzând esența unor structuri sociale pentru a le recrea, cu mijloacele artei, în universuri noi, în plasma unei anumite atmosfere spirituale, artistul exprimă, în fapt, o judecată de valoare asupra esenței și naturii intime a unei societăți.

Mediul social al țărilor dezolante de provincie, fără orizont spiritual, cu oameni singuratici și însingurați, striviți de monotonie și plictis, cu o respirație morală rece și tristă, transfigurat artistic în atmosfera poeziei bacoviene, se constituie într-o judecată aspră, necruțătoare, de ordin politic, într-o condamnare fără apel a regimului capitalist.

Atitudinea artistului în crearea atmosferei este întotdeauna o atitudine socială și politică. De aici obligativitatea pentru orice artist serios de a cunoaște nemijlocit mediul social în care trăiesc eroii săi, în care se produc și se rezolvă conflictele, ambianța socială care definește caracteristicile esențiale ale mediului sau climatul social, care traduce, în fond, metaforic, caracteristicile dominante ale atitudinilor colective și publice, în măsura în care ele creează o stare generală a atmosferei sociale. Dacă în ecologie, mediul indică

condițiile exterioare în care se găsește o ființă vie și care-i condiționează existența, atunci mediul social reprezintă ansamblul de condiții, de situații și de împrejurări ale cadrului social și ale vieții sociale pe care le întâlnesc membrii unui grup, categorii, clase sau societăți. El este contextul social, societatea însăși cu diversele dimensiuni, în măsura în care ele constituie terenul de existență socială a unui individ sau a unui grup de indivizi.

Aici apare o problemă cheie, de mare răspundere profesională și socială pentru orice creator. Cum transfigurează în atmosferă artistică datele obiective, definitorii ale mediului, ambianței sau climatului social, cum sugerează „temperatura” morală a societății, atributele ei esențiale? Cum intuiește un artist de astăzi — sau cum cunoaște, pe baze științifice, trăsăturile specifice ale societății românești socialiste multilateral dezvoltate?

Poeții, prozatorii, dramaturgii noștri cei mai valoroși au surprins în datele lor esențiale mediul, ambianța și climatul social tonic în care trăim, guvernat de legile democrației muncitorești, mediul social propice în care personalitatea umană se poate împlini și afirma, în care dominante sînt optimismul socialist, morala comunistă, concepția științifică despre lume și viață. Dintr-un asemenea mediu nu poate lipsi esența permanentei lupte dintre vechi și nou, în toate planurile existenței și mai cu seamă în gîndire și conștiință.

În același timp se constată că au apărut, datorită slabei exigențe a unor lucrători din edituri, și lucrări false, negativiste, în infiriparea cărora spiritul de răspundere ideologică al autorilor n-a funcționat cu suficientă rigoare, prezentîndu-se mediul nostru social, în realitate sănătos, viguros, prielnic afirmării personalității umane, într-o atmosferă claustrată, îmbîcsită, tenebroasă, apăsătoare și ostilă omului. Au văzut lumina tiparului, a rampei sau a ecranului lucrări în care societatea noastră era configurată în imagini deformate, sufocante, fizionomia morală a oamenilor fiind receptată în lumini negativiste, confuze și difuze, accentul căzînd pe laturi morbide, instinctuale, scăldate în trivialități. Unor atari manifestări li s-au asociat, cîteodată, obsesia artificială a morții și a spaimelor metafizice, cultivarea ostentativă a sentimentului încomunicabilității și alienării, suprasolicitarea condiției umane funciar tragice. Atitudini criticist-metafizice — iată ce ne propun unele poezii, lucrări în proză sau piese de teatru, dominate de elemente absurde, în care neesențialul e relevat ca esențial, într-o perspectivă ce reduce ființa umană la scara ei biologică, acordînd inconștientului cețos o importanță mai mare decît adevărului vieții obiective.



Firește, toate acestea au făcut ca din unele cărți să se degaje un pesimism negru, demobilizator, în flagrantă contradicție cu optimismul organic, înțelept și echilibrat, al poporului român și al societății noastre socialiste. Asemenea lucrări — care s-au bucurat doar de aprecierea unor snobi sau incompetenți — păcătuiesc mai întâi împotriva *Adevărului* și se știe că minciuna în artă e o crimă, condamnată ca oricare alta. Amintesc acest fapt pentru că unii dintre producătorii de asemenea lucrări evocă mereu, sub o formă sau alta, libertatea de creație, uitând că dacă adevărul nu e liber, libertatea nu poate fi adevărată. Cuprinși de o formă violentă de exclusivism estetizant, unii recenzenți sau condeieri se cred singurii posesori ai adevărului. Nimeni nu cere, desigur, unei opere de artă un optimism de paradă, o atmosferă idilică de operetă răsuflată. Nimeni nu dorește lucrări schematice, didacticiste, cu adevăruri eterne puse pe bucățele de zahăr sau cu personaje lineare și fără prihană. Asemenea opere ar fi la fel de false și nu servesc nimănui. Ceea ce se cere, pe bună dreptate, de către orice iubitor de artă este respectarea adevărului, a sensurilor fundamentale de dezvoltare a societății noastre, a atributelor organice ale mediului social în care trăim. Respectarea unor atari adevăruri ar asigura, neîndoios, un coeficient mai mare de inedit și originalitate oricărei creații.

Marxismul nu ocolește aspectele dramatice, tragice ale vieții. Dealtfel, el a dezvăluit, primul, lucrul cel mai tragic de pe pământ: exploatarea omului de către om. Dar e de reținut că, dezvăluindu-l, el a găsit și soluțiile practice pentru înlăturarea surselor tragicului social. Constatarea acestei dureroase realități revoltătoare n-a condus spre un pesimism deprimant, ci spre o atitudine optimistă, activă, de luptă. Partidul nostru, secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, ne-au dat atâtea exemple de gândire îndrăznească, creatoare, de dezvăluire curajoasă a lipsurilor din societatea noastră, a petelor care mai umbresc, pe ici pe colo, mediul nostru socialist. Măsurile de îmbunătățire a muncii ideologico-educative, preconizate de conducătorul Partidului și Statului nostru, se înscriu într-un asemenea context. Ele atestă o atitudine critică lucidă, dialectică și constructivă.

Firește, creatorul socialist e dator să facă în opera lui un act de etiologie socială, să cerceteze cauzele neajunsurilor unui anume mediu, dar nu pentru a rămîne la o satisfacție cinică și la o poziție negativistă, ci pentru a ajunge la un diagnostic, pentru a propune un remediu. Aici stă funcția lui educativă și rolul terapeutic al operei sale. Într-o societate democratică și constructivă ca a noastră, opera nu mai poate avea o finalitate criticist-dezagregantă, ci una

de sinergie socială, determinînd pe fiecare membru al societății să contribuie cu priceperea și dinamismul său la întărirea societății în cadrul căreia își poate realiza propria sa personalitate.

Sentimentul însingurării, al individului neînțeles și strivit de societate, al alienării, pe care-l întîlnim în unele romane și poezii, nu poate fi reprezentativ pentru societatea noastră și este incompatibil cu realitatea obiectivă a mediului social actual. Alienarea socială este caracteristică orînduirii capitaliste deoarece produsul societății umane este brutal separat de producătorul său și acaparat de o minoritate. Banii, marfa, capitalul se erijează în idoli, care devin străini omului și-l strivesc cu puterea lor absorbantă. Omul e în robia banului, e sclavul lui neputincios, într-o asemenea lume. O asemenea societate strivește personalitatea umană, pe care o înstrăinează de esența ei. Din alienarea fundamentală de ordin economic derivă în capitalism alte tipuri de alienare — socială, politică, morală etc. Acolo, alienarea politică este expresia alienării economice și sociale. Dar și acolo, în capitalism, există forțe organizate, progresiste, care luptă împotriva inechităților sociale, ideologiei burgheze, forțe care promovează o filozofie, o cultură a încrederii în om, în perspectiva optimistă a destinului social. Cu atît mai mult în societatea noastră, unde omul este producătorul și stăpînul bunurilor materiale, asemenea sentimente de alienare socială nu pot să încerce decît paraziții sociali.

Iată de ce ni se pare stranie judecata de valoare exprimată în revista *Ateneu*, care, vrînd să marcheze trecerea de la generația de prozatori reprezentată printre alții de Marin Preda, D. R. Popescu, Fănuș Neagu, Al. Ivăsiuc la aceea a lui Augustin Buzura, Romulus Guga, descria fals, într-un limbaj confuz, inadecvat, mediul social de azi și reflectarea lui în atmosfera unor opere literare: „...de la «risipitori», «bolnavi» ori «cunoscători» ai tainelor ascunse în noaptea relațiilor intra- sau interumane, la «absenți», «obosiți», «prinși». Sînt aceștia din urmă personaje bolnave sau obosite de luciditate, atinse de aripa scepticismului, dar nu a pesimismului, deși adeseori prinderea lor în păienjenishul determinantilor externi favorizează cu forță de destin înstrăinarea (s.n.), chiar înfringerea. Nu o dată asemenea însușiri negative, cu aparență de semne ale pasivității fataliste, dezvăluie resursele de umanitate autentică, exprimă o atitudine de elevată ținută etică: «boala» ca și «absenteismul» reprezintă forme disimulate de refuz al agresivității conformiste, infirmă cameleonismul social, menit a converti nucleul tragic al autodefinirii în melodramele vegetării larvare.” În acest verbiu pedant, confuz și derizoriu este evident denaturată și interpretarea persona-



jelor, și a atmosferei operelor respective, cât și a mediului social pe care-l oglindesc.

În mediul nostru social nu se poate importa alienarea ca o marfă oarecare, ea nu poate deveni substanța unor destine sociale, care să alimenteze atmosfera unor opere de artă. O asemenea atmosferă vine în contradicție cu trăsăturile intime, organice, ale mediului social obiectiv și cu specificul nostru național, ale cărui atribute sînt, printre altele, sociabilitatea, omenia, comunicativitatea. Alienarea, ca substanță a creației, ca determinantă a evoluției personajelor, a atmosferei sociale, reprezintă cel mult un fals artistic sau, și mai grav, o diversiune ideologică. Critica literară este cu atît mai mult datoră să analizeze operele artistice și, din acest unghi de vedere, să se pronunțe mai ferm și asupra adevărului social ce se degajă din atmosfera operei.

(În : *Etos și cultură sau vocația tinereții*, Editura Albatros, 1972, p. 168 urm.)

NICHITA STĂNESCU

#### ARTA SCRISULUI

El îmi spuse :  
scrisul este un mod de a încetini gîndirea,  
de a desena primitiv  
chipul ființelor fără de chip,  
degetele pipăitului pur —  
cel care a fost mai de dinainte  
de crearea degetelor și a lucrurilor.  
Scrisul — sfîrșit de coloană  
corintică, ionică sau dorică,  
cap de coloană diformat în volute  
de apăsarea plafonului sculptat  
cu stelele nopții.

O, tu, viteză,  
inimă în balans,  
împingînd migrația popoarelor de celule  
roșii și albe.

Inimă, tu, cea mai repede,  
inimă, tu, zeltate a magnetilor !

Au făcut un chip al tău de bronz  
și unul de fier,  
dar bronzul e melodios, iar fierul  
destul de sprinten este.  
Au făcut un chip al tău de piatră,  
dar piatra e lașă,  
și-ascunde în ea  
nașteri de statui fără brațe.

Au făcut un chip al tău din cuvinte,  
te-au desenat inimă  
și ți-au dat forma lui A.

El îmi spuse :  
scrisul e un mod de a încetini gândirea,  
un mod primitiv de a înțelege, de a opri  
mișcările gândului.  
Scrisul se aseamănă întocmai cu o capcană  
de metal,  
care prinde în ea o vulpe vie  
și mișcătoare  
și zbătîndu-se  
și pierită de frica morții.

Eu i-am spus :  
sînt destule păduri și mi-e foame !  
Pădurile sînt pline de vietăți.  
Chiar și pădurea e o vietate.

Eu i-am spus :  
sînt multe păduri și mi-e foame,  
de aceea l-am făcut pe A, divina capcană.

Eu i-am spus :  
am pus capcane la începutul pădurii,  
din A și din A.  
Acum stau la o oarecare depărtare  
și aștept prinderea hranei mele.  
El m-a auzit. El a tăcut.

(In : Nichita Stănescu, *Oul și sfera*,  
E.P.L., București, 1968, pp. 44—46.)



## AVATARIILE BUNULUI-SIMȚ

*[Adevărurile se descoperă, iar nu se inventează]*

### I

Gîndirea miraculosului Copernic a diferențiat net adevărul de bunul-simț. Bunul-simț — stare de spirit superioară rezultată în mod direct din activitatea organelor de simț — s-a vădit a fi valabil în relațiile imediate, în acțiunile terestre și în numerele mici. Starea cosmică, însă, nu se mai fundează pe bunul-simț. Starea cosmică — stare de revelație a conștiinței — neagă parțial postulatele ca unități de bun-simț ale gîndirii. După opinia mea, postulatele trebuie înțelese mai puțin ca idei și mai mult ca elementele ultime ale concretului și prime ale gîndirii abstracte. Postulatele pot fi considerate punctele de impact ale concretului cu zona abstractă.

### II

A putea să ajungi la ideea că nu soarele răsare și apune, ci pămîntul răsare și apune, înseamnă negarea vederii concrete în numele vederii abstracte, mai apropiată de adevăr. Gîndirea abstractă are ca scop aflarea adevărului concret. Adevărul nu poate fi decît concret, material. De aceea adevărurile se descoperă, iar nu se inventează

### III

Urmînd o consecvență posibilă, a felului de a gîndi al miraculosului Copernic, așa cum ne apare ea dedusă din adevărurile descoperite de el și procedînd deci la o dezvoltare a clișeului negativ pe care-l oferă bunul-simț pentru a obține după el pozitivele, vom zice că : tot ceea ce pare plin, este de fapt gol și tot ceea ce nu pare a avea consistență (de pildă lumina) are de fapt consistență prin mișcare. Urmînd o consecvență de același tip vom spune că : dintre organele trupului uman singurul organ al ființei este cuvîntul. Vom adăuga, afirmînd că el (cuvîntul) este partea cea mai solidă, cea mai neperisabilă a trupului uman.

Vom considera piatra ca pe o bulă de vid și numele pietrei ca pe o probă de material solid.

#### IV

În acest sens, arta ni se pare a fi partea cea mai plină și cea mai rezistentă a umanității.

În acest sens, tensiunea artei ni se pare a fi cu mult mai reală decât căderea unei niagare.

#### V

În acest sens adevărul artei ni se arată a fi mai concret decât adevărul naturii.

Adevărul unui pește e mai neesențial decât adevărul unui șarpe. Adevărul unui șarpe e mai neesențial decât adevărul unei păsări. Adevărul unei păsări e mai neesențial decât adevărul unui câine. Adevărul câinelui e neesențial față de adevărul omului. Adevărul omului e neesențial față de cosmos.

Norbert Wiener spunea undeva : „Cea mai mare victorie posibilă constă în a fi, a continua să fii și a fi fost. Nici o înfrângere nu ne poate priva de succesul de a fi existat într-un anumit moment de timp într-un univers căruia îi sîntem indiferenți.”

#### VI

Bunul-simț se află în contradicție cu starea cosmică. Bunul-simț nu este interesat de adevăr, ci de așezarea în adevăr. Adevărul nu are bun-simț. El se are numai pe sine și este indiferent.

#### VII

Urmărind o consecvență a gândirii miraculosului Copernic vom gândi că : sentimentele umplu sufletul și cuvintele creierul. Gîndindu-ne cosmic vom spune :

*Arta umple natura.*

(În : *România literară*, nr. 23/1973,  
p. 5.)



## TIMPUL CA LUMINA

*[Transformarea luminii în existență și transformarea existenței în lumină poate fi o metaforă. Dar dacă nu e numai o metaforă?]*

### I

Orice obiect, după distrugerea criteriilor lui interioare, involutiv se transformă în lumină.

Orice obiect este o formă de lumină oprită într-o structură.

### II

Funcția principală a obiectelor este absorbția. Atita timp cât forța de absorbție depășește forța de ejecție, obiectul se află în formare, în creștere.

Gravitația reprezintă suma absorbțiilor obiectelor reunite într-un câmp cosmic.

### III

Forme de gravitație sau de absorbție se pot remarca și în domeniul semi-abstract al limbii. Atragerile și respingerile reciproce între grupurile de cuvinte le-au transformat pe acestea treptat-treptat în substantive și verbe cu tot roiul de nuanțe inconjurătoare.

### IV

Starea de absorbție exprimată prin sentimente corespunde stării de mirare. Starea de ejecție exprimată prin sentimente corespunde stării firescului. Starea mirării poate produce sublim și spaimă. Firescul este o stare luminoasă.

### V

Mirarea oprește timpul, iar firescul, dimpotrivă, îl declanșează. Timpul este de fapt lumină. În acest sens unitatea cea mai mică de timp este fotonul.

## VI

Luminiscenta putregaiului dintr-o pădure, copil fiind, m-a pus pe gânduri. Starea lui de vis mi-a dat un sentiment ciudat. Mai târziu mi-am imaginat lumina ca fiind starea de dinainte de naștere și starea de după moarte. Imitind o formulă a lui Coandă: „omul este un accident hidraulic“, aş zice: „omul este un accident al luminii“. În acest sens am putea considera lumina solară ca pe o stare prenatală, ca pe un timp neorganizat într-o structură.

## VII

Somnul echilibrează absorbția cu eiecția. Face evidentă starea discontinuă a lucidității, deci a existenței. Timpul se dezorganizează în perioada somnului. Lumina devine interioară, devine sentiment, transformându-se în lucioli.

## VIII

Însăși existența, ca somn al luminii, face evidentă discontinuitatea acesteia și deci a timpului. În acest sens putem să socotim existența ca pe o cuantă de timp.

## IX

Interiorul fotonului ține esența universului: timpul. Transformarea luminii în existență și transformarea existenței în lumină, așa cum mi-o închipui acum, poate fi o metaforă. Dar dacă nu e numai o metaforă?

## X

Mă întreb dacă luminiscenta aceea nocturnă dintr-o pădure a copilăriei era o naștere sau o moarte. Dacă era o încetinire de lumină pînă la transformarea ei, închegarea ei în simțuri, sau dimpotrivă dacă era distrugerea de organe emanînd lucioli de vis.



## XI

Timpul este lumină. Dar lumina, ce este lumina ?

(În : *România literară*, nr. 21/1973,  
p. 5.)

IOAN ALEXANDRU

### MYTHOS ȘI ISTORIE

*[Destăinuirea originii omului și a  
destinației lui, descoperirea reală  
a dimensiunii omului]*

[...] Toată literatura română bună de pînă astăzi este istorie : toți acești lucrători în grai românesc fac Istorie, scriu despre Evenimentul real față de care ne raportăm. Și Neagoe și cronicarii și *Meșterul Manole* și *Miorița* și Cantemir și Eminescu vin spre Istorie din Mythos, tind către Evenimentul istoric, față de care au și Mircea și Ștefan și Mihai de dat socoteală.

Istorie înseamnă *eidos*, ceea ce vine în vedere, ceea ce este vizibil întrupat, ceea ce face cert aici între noi, ceea ce este făptură, ceea ce apare în lumină se relevăază întreg aici ca realitate. Poetul n-are obiect mai fascinant de adorat decît această apariție, întrupare, Istorie, dar asta înseamnă pentru poet ieșirea din sine, ieșirea din mythos, ieșirea din autovorbire, ieșirea din mono-log și intrarea în dia-log iar intrarea în dialog înseamnă recunoașterea celui-lalt ca persoană egală sau superioară, înseamnă acceptarea celui-lalt ca realitate ; omul jertfește din sinea sa pentru altul, se înfrînează de la atotputernicia idolatră și intră în dialog cu celălalt adevărînd comunitatea ca origine a istoriei și sens al ei.

Istorie nu înseamnă pentru noi înșiruire de întîmplări, războaie, cutremure, domnii și tiranii acesteia sînt veșnică reîntoarcere, hazard sau cum spun grecii Moiră, Istoria însă este altceva, anume destăinuirea originii omului și a destinației lui, descoperirea reală a dimensiunii omului ca fiu destinat spre comuniunea nesfîrșită spre împărtășire din iubirea fără sfîrșit, spre experierea dragostei părintești inepuizabilă, spre creștere continuă, spre acea

înaintare veșnică din aproape în mai aproape, spre acea bucurie a copilului de Părintele său în lumina Patriei, acest sălaș etern de iubire și bucurie infinită. Numai în această perspectivă ne putem socoti angajați cu adevărat spre binele și mai binele comunității, numai un om cu sentimentul profund al istoriei se poate jertfi pentru ceilalți cu adevărat folos, știe jertfi când și cum trebuie, numai astfel omul este o avere unică într-o Patrie, este Persoana unică, coroană ce împodobește universul cu amprenta veșniciei, numai astfel omul poate ieși din sinea sa egoistă să se piardă spre zidirea comună, numai astfel omul devine el însuși când se dăruiește spre luminarea și creșterea celorlalți.

Așa au înțeles părinții noștri istoria și jertfa, așa au avut ei puterea răbdării și îndelungatei smerenii care a ctitorit această Patrie. Așa au fost Domnii și poeții acestui tărâm și milioanele de jertfitori ctitori de grai și evlavie comunitară, mădularele Patriei.

Numai acolo unde există sentiment real al istoriei există iubire adevărată de Patrie. Patria se arată în adevărata ei dimensiune numai acolo unde există Istorie și unde există Istorie apare Patria ca o încoronare. [...]

(In: *Tribuna*, nr. 42/1973.)

GEORGE MACOVESCU

## INTRODUCERE ÎN ȘTIINȚA LITERATURII

[Condițiile subiectului contemplator  
în artă]

[...] Apreciind fenomenul artistic, alături de celelalte forme ale conștiinței sociale, drept un mijloc de reflectare a lumii materiale, estetica materialistă nu poate ignora specificul artei ca mijloc de cunoaștere a lumii materiale. Ca atare printre problemele esențiale ale esteticii, după rezolvarea raportului artă-realitate, se înscrie și cea referitoare la specificul cunoașterii artistice, la modalitatea exprimării adevărilor în artă. Cu alte cuvinte, estetica, după ce stabilește ce este arta, după ce îi stabilește locul în sfera formelor conștiinței sociale, își pune cu necesitate întrebarea: ce



reflectă arta, dată fiind funcția ei de cunoaștere? Cum se realizează în artă cunoașterea, care este modalitatea în care arta își organizează rezultatele cunoașterii?

Trebuie menționat că, pînă la începutul secolului al XIX-lea, teoreticienii nu-și pun în mod limpede problema cunoașterii artistice și cea a mijloacelor ei specifice. [...]

Cunoașterea artistică parcurge, de fapt, etapele aceluiași proces al cunoașterii demonstrat de Lenin. Artistul, ca dealtfel oricare om, stabilește un prim contact nemijlocit cu realitatea înconjurătoare pe calea simțurilor. În consecință, etapa senzorială, sau a contemplării vii, este parcursă atît de artist, cît și de omul de știință.

Dar dacă obiectul cunoașterii — realitatea obiectivă — este același, dacă și omul de știință și artistul primesc senzații și percepții, subiectul contemplator nu este identic. Dacă admitem că subiectul-artist și subiectul-savant sînt structuri de conștiință diferite — și realitatea confirmă aceasta — atunci trebuie să conchidem că și senzațiile înregistrate de artist diferă, cel puțin în intensitate și prioritate, de acelea înregistrate de savant. În această privință se pot da numeroase exemple care atestă că artistul își însușește în alt fel realitatea decît o face savantul. El este impresionat cu precădere de alte senzații decît omul de știință [...]. Dacă la aceasta se adaugă și observația că nici o percepție nu vine pe un loc gol, ci întotdeauna în relații foarte complexe cu alte percepții și cu alte date ale structurii specifice fiecărui subiect contemplator, atunci pare și mai limpede că încă pe prima treaptă a cunoașterii se diferențiază subiectul-artist de subiectul-savant, se diferențiază cunoașterea artistică de cea științifică. [...]

Spre deosebire de știință, arta posedă capacitatea de a prezenta fenomenele, faptele de viață într-un aspect individual nou. Dacă omului nu i-ar fi proprie capacitatea de a reproduce cu ajutorul cuvintelor, al sunetelor, culorilor sau volumelor fenomenele din realitate sub aspectul lor concret-senzorial, arta ca modalitate de cunoaștere a lumii nu ar putea exista. Apariția fenomenului artistic, care își găsește originea în procesul muncii, a fost condiționată de existența unor particularități ale realității care au determinat dezvoltarea unei atare forme de cunoaștere, cît și de faptul că omul, în procesul muncii, a căpătat posibilitatea reproducerii realității în laturile ei concret-senzoriale cu ajutorul cuvintelor, sunetelor, culorilor sau volumelor. [...]

Funcția de cunoaștere a artei se realizează, spre deosebire de știință, cu ajutorul imaginii artistice, modalitate specifică de reflec-

tare a realității în artă. Esența fenomenului artistic, trăsăturile sale specifice se materializează în faptul că arta constituie o formă de cunoaștere care reproduce fenomenele din realitate în aspectul lor concret-senzorial. Acest fapt determină atât obiectul specific al artei, cât și specificul conținutului ei. [...]

(Fragment. În : G. Macovescu, *Introducere în știința literaturii*, E.D.P., București, 1962, pp. 33—34, 35—36, 37.)

## sumar

Prefață de Mihai Nadin și A. I. Brumăru, V

Notă asupra ediției, XXIII

### MACARIE

Cronica 1

### CORESI

Dojana cetitorilor 1

### UDRIȘTE NĂSTUREL

Epigramă 2

### DIMITRIE CANTEMIR

Metafizica 3

Istoria ieroglifică 15

Scară a numerelor și cuvintelor streine tilcuitoare 6

### ANTIM IVIREANUL

Cuvînt de învățătură 7

### IOAN CANTACUZINO

Răsufare 9

### DINICU GOLESCU

Însemnare a călătoriei mele 9

### ANTON PANN

Despre învățătură 10

### I. BUDAI-DELEANU

Epistolie închinătoare 11

### ANDREI MUREȘANU

Artile sau măiestriile frumoase 13

### GH. ASACHI

Înainte cuvînt (la Poezii, Iași, 1836) 16

Înainte cuvînt (la Lapetrus, Iași, 1837) 17

### GR. ALEXANDRESCU

Cîteva cuvinte în loc de prefață 17

Epistolă D.I.C. 19

Epistolă D.I.V. 19



**COSTACHE NEGRUZZI**

Trizeci de ani sau viața unui jucător de cărți 21

**A. RUSSO**

Poezia populară 21

**D. BOLINTINEANU**

*Balade populare* culese de V. Alecsandri 27

Lui V. Alecsandri 29

**CEZAR BOLLIAC**

Poezia 29

**A. I. ODOBESCU**

Artele din România din periodul preistoric 36

**B. P. HASDEU**

Fondul basmului 42

Literatura populară 44

Mișcarea literelor în Iași (I) 46

Mișcarea literelor în Iași (II) 48

Viersul 49

**MIHAI EMINESCU**

Sărmanul Dionis 50

Archaeus 52

Scrisoarea I 59

Egiptul 60

Cu gândiri și cu imagini 61

E împărțită omenirea 62

Criticilor mei 62

Rolul literaturii naționale în spiritul public 63

Despre sentiment și fantasmă 64

Cezara 64

Cugetări 65

Geniu pustiu 65

Natura și statul 65

Dualismul austro-ungar și naționalitățile 66

**AL. MACEDONSKI**

Noaptea de decembrie 66

Rondelul lucrurilor 67

Cuvinte despre *Thalassa* 68

**T. MAIORESCU**

Comediile d-lui I. L. Caragiale 69

Poezii populare române 71

**C. DOBROGEANU-GHEREA**

Tendenționismul și tezismul în artă 73

Eminescu 75

PANAIT CERNA	
Ideal	76
Floare și genune	77
BARBU DELAVRANCEA	
Arta : armonie, proporție, posibilitate	78
Din estetica poeziei populare	81
G. IBRAILEANU	
„Reproducerea“ realității	84
„Morală“ în artă	84
„Compoziția“ în literatură	86
OCTAVIAN GOGA	
Sonet	87
Ascultînd <i>Messias</i> de Händel	87
Cîntăreților de la oraș	88
MIHAIL SADOVEANU	
Poezia populară	89
Ion Neculce, scriitor artist	91
Ion Creangă	91
BACOVIA	
Lacustră	92
LIVIU REBREANU	
Credo	92
Modernismul	94
Mărturisiri	96
E. LOVINESCU	
Ion Barbu	98
CAMIL PETRESCU	
Idea	101
Aspecte	103
Primatul textului	104
Noua structură și opera lui Marcel Proust	108
Despre unele probleme : obiectivitate-obiectivism	110
FELIX ADERCA	
Ce nu este fenomenul estetic	115
Arta — o formă a cunoașterii ?	115
Ce este fenomenul estetic. Autospectatorul	117
Opera de artă. Logaritmul peisajului	118
ION BARBU	
Din ceas, decus	119
Grup	119
Umanizare	119
Pytagora	120
Paznicii	121

Falduri	121
Rimbaud	123
Definiri literare	126
Confesiuni (I)	128
Confesiuni (II)	129
<b>LUCIAN BLAGA</b>	
Geneza metaforei	130
Eu nu strivesc corola de minuni a lumii	135
Fîntînile	136
Primăvara	136
Stihuitorul	137
Tîlcuri	137
Scoica	138
Trei fețe	138
<b>TUDOR ARGHEZI</b>	
Testament	139
Psalm ( <i>Aș putea vecia cu tovărășie</i> )	140
Psalm ( <i>Sînt vinovat că am rîvnit</i> )	141
Descîntec	142
Psalm ( <i>Ruga mea e fără cuvinte</i> )	143
Rugă de vecernie	143
Mă uit	145
Epigraf	146
Psalm	146
<b>POMPILIU CONSTANTINESCU</b>	
Poezia d-lui Ion Barbu	147
<b>MIHAIL SEBASTIAN</b>	
Critică și creație	151
<b>VASILE PÂRVAN</b>	
Laus Daedali	152
<b>AL. PHILIPPIDE</b>	
Spontaneitate și concepție	156
Însemnări despre poezia lui Rilke	158
Incomunicabilul	160
Monolog în Babilon	162
<b>TUDOR VIANU</b>	
Funcțiunea filosofică a metaforei	163
Estetica	170
<b>MIHAI RALEA</b>	
Arta ca plăcere a artificialității	185
<b>G. CALINESCU</b>	
Curs de poezie	190
Sensul clasicismului	200



Reflecții mărunte asupra romanului	202
Iarăși despre măiestrie	203
Ce este realismul ?	207
Idealism, suprarealism	209
Naturalism	211
<b>D. D. ROȘCA</b>	
„Minune” greacă	212
<b>C. NOICA</b>	
A dulce „spure”	215
Mathesis	218
<b>LIVIU RUSU</b>	
Viziunea lumii în poezia noastră populară (introducere)	219
<b>PETRU COMARNESCU</b>	
Arta — oglindă intuitivă a universului	221
<b>ION VINEA</b>	
Demostene	222
Lui Postumus	223
<b>ȘERBAN CIOCULESCU</b>	
Inefabilul	224
<b>Al. DIMA</b>	
Arta populară și relațiile ei	227
Literatura comparată între disciplinele științei litera-	
turii	229
<b>OVIDIU PAPADIMA</b>	
O absorbire plenară a culturii timpului	231
<b>ION BIBERI</b>	
Eseul — metodă de cunoaștere	233
<b>I. D. GHEREA</b>	
În jurul tehnicii lui Tolstoi	235
<b>ADRIAN MARINO</b>	
Pentru o „nouă critică” : critica ideilor literare	239
<b>H. WALD</b>	
Comunicarea lingvistică și geneza ideilor	241
<b>RADU STANCA</b>	
Arhimede și soldatul	248
Tipurile cititului adecvat estetic	249
<b>GEO BOGZA</b>	
De ce scriu	250
<b>ȘTEFAN AUG. DOINAȘ</b>	
În așteptare	253
Pergamentul	254
Trandafirul negru	254
Dubla rădăcină a adevărului poetic	256



<b>MIHAI BENIUC</b>	
Mărul de lingă drum	263
Despre meșteșugul poetului	264
<b>ZAHARIA STANCU</b>	
Literatura noastră — expresie a umanismului socialist	265
<b>VIRGIL TEODORESCU</b>	
Nostalgia ivoriului negru	271
Memorii personale	272
<b>EUGEN JEBELEANU</b>	
Iată cum	273
Fără oprire	273
Incidențe	274
Invocație	274
Atît	275
<b>NINA CASSIAN</b>	
Odă lucidității	275
<b>MARIN PREDĂ</b>	
Adevăr și închipuire	276
Scriitorul și cuvîntul	278
<b>EUGEN BARBU</b>	
Noi și viața	280
Atelier	282
Realitatea și interpretarea ei	284
<b>A. E. BACONSKY</b>	
Lied nou	285
Reminiscență umilă	286
Colocviu despre poezie	286
<b>DUMITRU GHIȘE</b>	
Cartea — istorie vie	289
Filosofie și artă	291
<b>ION IANOȘI</b>	
„Impuritatea” artei	292
<b>ION DODU BALAN</b>	
Adevăr și autenticitate	296
<b>NICHITA STĂNESCU</b>	
Arta scrisului	300
Avatarile bunului-simț	302
Timpul ca lumină	304
<b>IOAN ALEXANDRU</b>	
Mythos și Istorie	306
<b>GEORGE MACOVESCU</b>	
Introducere în știința literaturii	307



# 4

„Vocația cognitivă a unei literaturi — în cazul acesta al literaturii române, din care antologia a reieșit ca unul dintre tablourile ei posibile — o plasează, simultan, într-un timp și spațiu definite, dar și în realitatea excepțională a inepuizabilității subiectului uman. Prin literatură, încă o dată, general-umanul — care este punctul terminus ideal al cunoașterii artistice — e mereu descoperit, urcînd treaptă cu treaptă, concretul-istoric. Nu întîmplător, în literatura română, istoria a constituit un subiect predilect de cunoaștere. Literatura exprimă esențial, în corpul ei sublim, prin originalitatea sa, ceea ce scapă și va scăpa mereu sistemelor conceptuale. De aici a rezultat, între alte teme, aceea a cunoașterii de sine a literaturii naționale. Desigur, între cunoaștere și adevăr, scriitorul pășește pe o punte fragilă, dar orice am face cei doi termeni nu pot fi separați nici măcar în realitatea ideală a ficțiunii. Antologia aduce, în acest sens, mărturii, fără să poată epuiza toate exemplele și nici măcar toate perspectivele posibile.”

M. NADIN și A. I. BRUMARU